

ТЭОРЫЯ • ГІСТОРЫЯ • ПРАКТЫКА

МАСТАЦТВА

№3(240) 2003

ТЭАТР: ХХІ СТАГОДДЗЕ

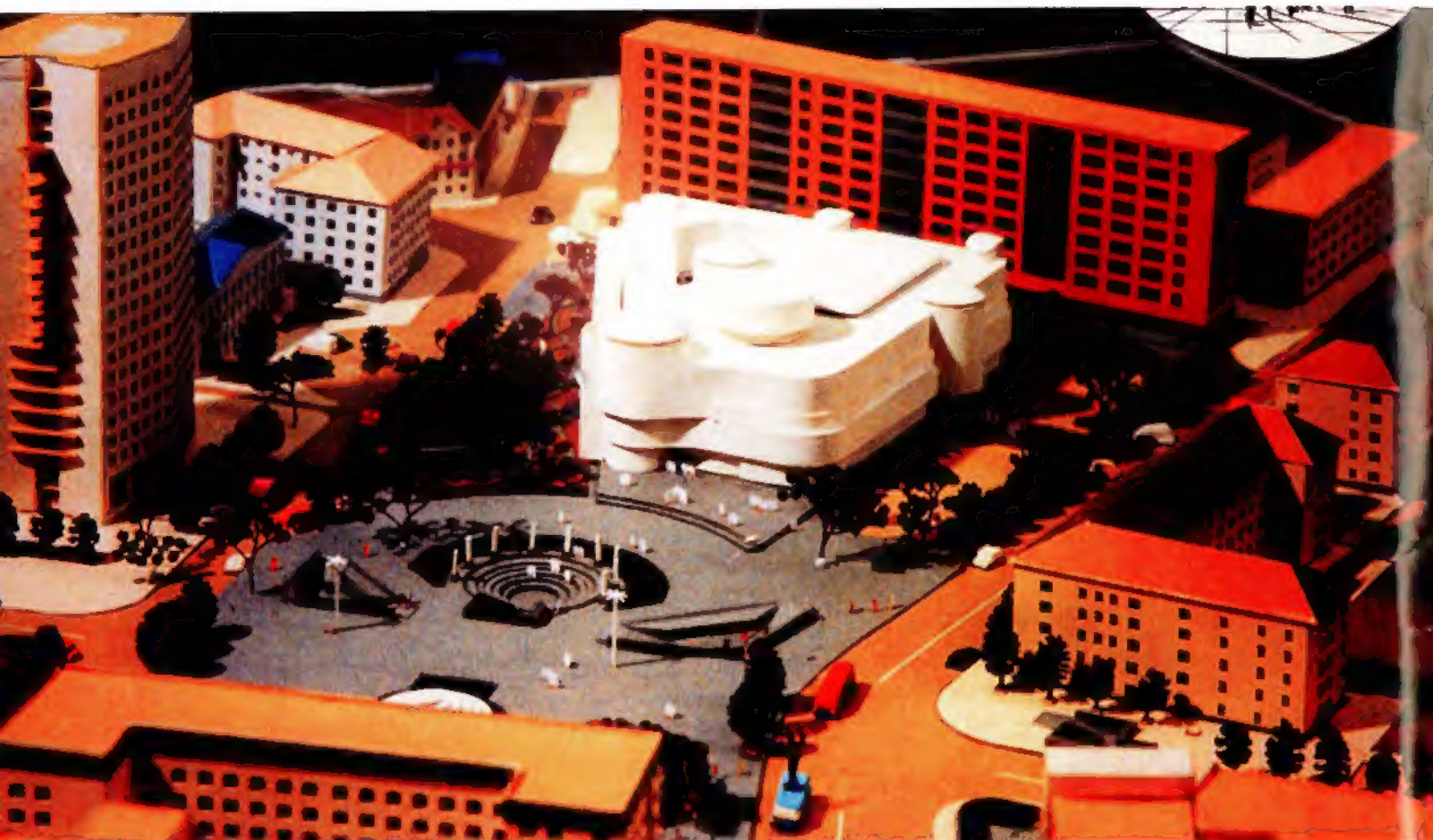
МІКАЛАЙ ПІНІГІН
У САНКТ-ПЕЦЯРБУРГУ

КУДЫ КРОЧЫЦЬ
БЕЛАРУСКІ ЖЫВАПІС?

МУЗЕЙ ЕЎРАПЕЙСКАГА
КЛАСА

ДЗМІТРЫЙ ПОЛАЗАЎ
— ЗАБЫТАЕ ІМЯ

ТАЯМНІЦА ЕГІПЕЦКІХ
ПІРАМІД



Праект будынка Музея сучаснага выяўленчага мастацтва на Юбілейнай плошчы ў Мінску, выкананы архітэктурнай майстэрняй А. Маскалевіча.

Сучасны тэатр

У тым, што ў свой час разумныя людзі ўтварылі *Міжнародны дзень тэатра* менавіта ў сакавіку – першым месяца вясны, – бачыцца прыгожы і змястоўны сімвал.

Тэатр – мастацтва ў вялікай ступені нацыянальнае, бо твар акцёра, яго вочы і постаць, пластыка і тэмбр голасу, нарэшце, строй душы ў першую чаргу ўвасабляюць адметнасць таго ці іншага этнасу. У гэтым – адвечная і безумоўная моц і прыцягальнасць тэатра як унікальнага віду мастацкай творчасці. Менавіта гэта робіць тэатр свосабытным і даволі дакладным адбіткам усёй нацыянальнай культуры.

Ніхто не адмовіць тэатру ў адной выдатнай асаблівасці: здольнасці ў фізічна абмежаванай прасторы сцэнічнай пляцоўкі адлюстравань неабсяжнага Космас. Адлюстравань Сусвет, у які прыходзяць людзі рознага колеру скуры, але з адной агульнай марай – здабыць не толькі кавалак хлеба надзеянага, але і штосьці больш важнае і значнае, што і ператварае чалавека з істоты бытагічнай у істоту, калі можна так сказаць, боскую – Чалавека з вялікай літары, з інтэлектам, пачуццямі, сумленнем, тым, што называецца духоўнасцю.

Гэта дазваляе зрабіць прынцыпова важную для нас выснову – тэатр быў, ёсць і будзе ў цывілізаваных, развітых культурах не проста адным з нэўных відаў мастацкай творчасці, а менавіта вядучым відам, які чыніа спрыяе самаразвіццю нацыянальнай літаратуры, музыкі, выяўленчага мастацтва і архітэктуры, экранных відаў мастацкай дзейнасці.

А калі мець на ўвазе яшчэ ці не самую важную акалічнасць: тэатр не можа абысціся без жывога, непасрэднага гледача, яго сустрэчнай стваральнай энергетыкі, то, думаю, мы ўсе пагодзімся з тым, што тэатральнае мастацтва самой прыродай жыцця і творчасці «асуджана» на цікавасць чалавека, грамадства, дзяржавы.

Беларускі тэатр на працягу ўсёй сваёй гісторыі вызначаўся перш за ўсё асаблівай увагай да чалавека, яго душэўнага стану. Адсюль – асаблівы, пранізліва-тонкі і дакладны ПСИХАЛАПІЗМ нацыянальнага сцэнічнага мастацтва, адсюль і ўвага і павага да акцёрскага майстэрства. *Менавіта акцёры сваім талентам, руплівасцю, а нярэдка і самаахвярнасцю зрабілі беларускі тэатр у XX стагоддзі тэатрам нацыянальным, надалі яму адпаведныя рысы і якасці сцэнічнага мастацтва сапраўднага еўрапейскага кінатэатру.*

Зразумела, у гэтую справу свой важкі ўнёсак зрабілі таксама беларускія драматургія і рэжысура. Але роля акцёра ў беларускім тэатры аказалася найбольш значнай, яркай, адметнай, плёнянай. Чаму так сталася – размова асобная. У даным выпадку адзначу толькі адну прынцыпова важную акалічнасць. Тэатр як від мастацтва за тры тысячгадоў сваёй гісторыі не змяніў асноўнай сутнасці: сцэнічнае мастацтва працягваецца праз чалавека і для чалавека. Вось чаму нацыянальны пачатак, нацыянальная асаблівасць таго ці іншага народа, найбольш поўна і выразна выяўляецца ў сцэнічным мастацтве менавіта праз акцёра. Вось чаму сённяшні клопат дзяржаў сцэнічнага мастацтва ў першую чаргу павінен быць скіраваны на падтрымку акцёраў як прадстаўнікоў самай масавай і значнай тэатральнай прафесіі. Будучы таленавітыя акцёры, будзе і тэатр – беларускі, нацыянальны, еўрапейскі, а самае галоўнае – СУЧАСНЫ. Тэатр, якім будучы цікавіцца гледачы, грамадства, дзяржава.

Безумоўна, іншыя ўдзельнікі і стваральнікі тэатральнай культуры (рэжысёры, драматургі, сцэнографы, музыканты, крытыкі, менеджэры і г.д.) таксама патрабуюць разумення і падтрымкі. Тэатр – мастацтва калектыўнае. Але акцёры былі, ёсць і будуць сапраўднымі «ўладарамі сцэны». Менавіта яны з'яўляюцца галоўнымі захавальнікамі і прадаўцамі лепшых традыцый беларускага тэатра. Сярод гэтых традыцый – творчае засваенне і ўзбагачэнне вучэння *К.С.Станіслаўскага*, вучэння, якое прафесійна ўзбройвае акцёра, дапамагае вырашаць сваю непасрэдную задану – ствараць на сцэне жывы мастацкі вобраз.

Вядома, мастацкае багацце еўрапейскай тэатральнай культуры XX стагоддзя не абмежоўваецца адкрыццямі аднаго Станіслаўскага. Плённымі і перспектыўнымі сталі таксама ідэі *Меегхальда*, *Васхангава*, *Міхаіла Чэхава*, а потым і *Брэхта*, якія яскрава даказалі, што тэатр – мастацтва невычэрпных магчымасцей у адлюстраванні жыцця. Вельмі плёнянай, як мы бачым сёння, былі таксама творчая практыка, пошукі і эксперыменты іншых буйнейшых майстроў еўрапейскага тэатра – *П.Брука*, *І.Бергмана*, *Д.Стрэлера*, *Ж.Баро*, *К.Свінарскага*, *Е.Гратоўскага*. Пры ўсёй іх відавочнай разнастайнасці ў падыходах да тэатральнай творчасці нельга не заўважыць, што грунт у іх быў, па сутнасці, адзін – разуменне ўніверсальнай ролі і значэння акцёра ў структуры сцэнічнага відовішча. І гэта зноў вярнула да адкрытых Станіслаўскім законаў арганічнага існавання акцёра на сцэне.

Будзем пра гэта памятаць не толькі ў сакавіку, калі мы святкуем Міжнародны дзень тэатра, але і ва ўсе іншыя часы нашага пакутліва-салодкага творчага жыцця. Толькі ў такім выпадку беларускі тэатр будзе жывым і сучасным.

Рычард СМОЛЬСКІ,
доктар тэатразнаўства, прафесар, рэктар Беларускай
акадэміі мастацтваў, член рэдкалегіі «Мастацтва».

МАСТАЦТВА

Аналітычна-асветніцкі часопіс па пытаннях тэорыі, гісторыі і практыкі нацыянальнага і сусветнага мастацтва

Заснавальнік –
Міністэрства культуры
Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня
1983 года

Галоўны рэдактар
Вадзім САЛЕЕУ

Рэдакцыйная калегія:
Вячаслаў ВАЙТКЕВІЧ,
Уладзімір ГНІЛАМЕДАЎ,
Віктар ГРАМЫКА,
Людміла ГРАМЫКА,
Анатоль ДЗЯЛЕНДЗІК,
Барыс ЛАЗУКА,
Таццяна МУШЫНСКАЯ,
Станіслаў НІЧЫПАРОВІЧ,
Вера ПРАКАПЦОВА,
Уладзімір РЫЛАТКА,
Уладзімір СКАРАХОДАЎ,
Рычард СМОЛЬСКІ,
Вольга ТАЛАНЦАВА,
Ніна ФРАЛЬЦОВА,
Юлія ЧУРКО,
Наталля ШАРАНГОВІЧ,
Вадзім ЯКАНЮК.

Дызайн-макет
Андрэй Ганчароў,
Вячаслаў Паўлавец.
Камп'ютэрны набор
Іна Адзінец.
Камп'ютэрная вёрстка
Марыя Малец.
Стыль
Галіна Більдзюкевіч.
Мастацкі рэдактар
Вячаслаў Паўлавец.

Адрас рэдакцыі:
220029, Мінск,
вул. Чырвына, 1.
Тэл.: 289-34-67,
289-34-68,
234-57-41 (аддзел рэкламы),
234-57-23 (бухгалтэрыя).

Выдавец –
рэдакцыйна-выдавецкая
ўстанова
«Культура і мастацтва».

Выдавецкая ліцэнзія ЛВ № 554
ад 17 студзеня 2003 г.

© «Мастацтва», 2003.



стар. 7



стар. 10



стар. 26

3(240)2003

тэатр

Рычард Смольскі. Сучасны тэатр	1
Тэатр: XXI стагоддзе... (Дыялог эстэтыка Вадзіма Салеева і драматурга Андрэя Курэйчыка)	4
Вольга Ванюціна. Тэрыторыя кахання	7
Таццяна Кекелева. «Працавала ад усяго сэрца»	10

выяўленчае мастацтва

Музей еўрапейскага класа: ці будзе адкрыты новы будынак Музея сучаснага выяўленчага мастацтва?	14
Аксана Коўрык. Праламленне мастацкіх традыцый у маляванках Язэпа Драздовіча	19
Фёдар Ястраб. Арт-крок, ці Куды крочыць беларускі жывапіс	26
Святлана Паграноўская. Такое прыгожае «ціхае жылцё»	30
Рыгор Сітніца. «Шпацыр уздоўж паркана»	51

гісторыя мастацкай культуры

Фаіна Ваданосава, Ірэна Каранкевіч, Уладзімір Ляхоўскі. Забытае імя	21
Паліна Яніцкая. Беларускія абразы – водсвет рэальнасці	42
мастацкае фота	
Канстанцін Рэмішэўскі. Паззія простых рэчаў	31

экран

Ірына Смірнова. Сяргей Агееў. След гісторыі	34
---	----

музыка

Алесь Рапчынскі: «Музыка ніколі не здрадзіць»	37
Яўген Фельгін. Станаўленне школы беларускага джаза	40
Французскія згукі XVII стагоддзя – беларускаму слухачу	53

народная творчасць

Галіна Багданава. Традыцыя вяртае гісторыю	46
---	----

мастацкая адукацыя

Галіна Ланеўская. Таямніца егіпецкіх пірамід	49
---	----

крытыка, бібліяграфія

Марына Рыцарава. Запатрабавана часам	54
---	----

summary

.....	55
-------	----

старонкі календара

красавік 2003	56
----------------------------	----

На першай старонцы вокладкі: сцэна са спектакля «Понцій Пілат» па п'есе А. Курэйчыка ў Рэспубліканскім тэатры беларускай драматургіі.
У ролі Понція Пілата – Ігар Сігаў.

Фота А. Спрычана.



стар. 19



стар. 31

Тэатр: XXI стагоддзе...

Свае думкі пра сучаснае тэатральнае мастацтва выказваюць доктар філасофскіх навук, вядомы ў СНД эстэтык, які больш за 40 гадоў піша пра тэатр, – Вадзім Аляксеевіч Салееў і малады беларускі драматург, п'есы якога ў гэтым сезоне прынятыя да пастаноўкі ў шэрагу беларускіх тэатраў (яны таксама разглядаюцца на той жа прадмет і ў асобных тэатрах у Маскве), – Андрэй Уладзіміравіч Курэйчык. Да таго ж у самы апошні час А.Курэйчык выступіў як стваральнік цэнтра маладых драматургаў і рэжысёраў у Мінску. Ва ўяўным дыялогу выкарыстаны вядомыя развагі Андрэя Курэйчыка пра тэатр.

Курэйчык Андрэй Уладзіміравіч. Скончыў юрыдычны факультэт Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Асірант факультэта журналістыкі гэтага ўніверсітэта. Аўтар п'ес «Згублены рай», «Понцій Пілат», «Гемонакі звер» і іншых.

Андрэй Курэйчык (у далейшым **А.К.**). Тэатр! Дзесяць тысяч разоў – тэатр! Тысячы гадоў гісторыі, сотні тысяч спектакляў, мільёны глядачоў... Але... Да чаго ён прыйшоў? Што ёсць тэатр сёння? А сёння робіцца зразумелым, што тэатр памірае... Ён паволі, але сапраўды выпускае дух па дарозе да свайго канца, муміфікуючыся і застываючы ў самых сваіх агідных формах...

Вадзім Салееў (у далейшым **В.С.**). Колькі ўжо ў гісторыі тэатра было часоў, калі ўрачыста абвешчалася, што ён – гэта састарэлае мастацтва і вось-вось сканеа... Гэтака было і ў XIX стагоддзі (якое ішло пасля XVIII, калі тэатр быў вядучым відам мастацтва), і ў пачатку і ў канцы XX стагоддзя. На майёй памяці ў 1970-ых выдатны кінарэжысёр Міхаіл Ром выступіў з аб'ёмным артыкулам у «Известиях», дзе лагічна даказваў, што з развіццём кіно і тэлебачання тэатр стане зусім непатрэбным... Да гонару М.Ром, перад сваёй смерцю ён апублікаваў таксама вялікі артыкул, у якім прызнаўся, што памыляўся... Што тэатру замены няма і ён будзе жыць вечно... Але справа не ў асобных імёнах, нават і вялікіх, але ў аб'ектыўных абставінах. А абставіны сведчаць, што ўнікальнае сінгэтычнае мастацтва, з моцным самавыражэннем чалавека (успомнім, што У.І.Неміровіч-Данчанка сцвярджаў, што для тэатра дастаткова наяўнасці двух акцёраў і заслоны), з уключэннем глядача ў непасрэднае перажыванне-пражыванне дзеяння на сцэне, не загіне ніколі і з гледзішча эстэтыкі не можа быць аб'ектыўна замешчана аніводным з існуючых мастацтваў...

А.К. Наш тэатр стаў падобны на лацінаамерыканскія серыялы. Калі іх глядзіш – як бы перажываеш за Санчаса і Лусію, цікавішся, хто каго кінуў, хто з кім пераспаў, цябе кранае тое, што Марыянна страціла дзіця. Але варта толькі выключыць тэлевізар, і табе начхаць на ўсіх іх! Ты не змяніўся. Ты нічога не вынес... Тое самае і ў тэатры. Людзі прыходзяць, каб іх пацешылі. На працягу дзвюх гадзін яны як бы і смяюцца, і перажываюць, але неўсёўсё, не па-сапраўднаму, як неўсёўсё ім паказваюць спектакль.

В.С. Мой апанент абагульняе свой вопыт. І гэта зразумела: сучаснасць найбліжэй чалавеку. У пачатку 1990-ых у нас склаўся ўнікальная сітуацыя: нечакана разбурыліся ўсе «правільны гульты», на якіх быў пабудаваны і функцыянаваў наш тэатр амаль тры чвэрці стагоддзя...

У атмасферы, калі рынкавыя рэаліі пачалі праяўляцца і ў соцызме, і ў жыцці мастацтва на сцэне, – сапраўды, на сцэне стала дамінаваць спрошчанае забавляльнасць, дзе крмінал і аголенасць сталіся абавязковымі спадарожнікамі дзеяння. Зразумела, гэта, у сваю чаргу, адбівалася на глядачу, эстэтычна-мастацкі ўзровень падрыхтоўкі спектакляў знізіўся (гэта спецыяльная вялікая тэма, па якой «Мастацтва» абавязкова

наладзіць грунтоўную размову...), але ў канцы 1990-ых выявілася, што глядач стаіўся ад прымітыву ва ўсіх яго праявах, што яго, як і ва ўсе часы, кранае высокае мастацтва, жыццё высокага пачуцця на сцэне, калі такое з'яўляецца ў тэатры.

А.К. Людзей з абвостраным ачуваннем прыгожага і гарманічнага, дэгустватараў мастацтва, заўсёды было няшмат. Але тэатр існуе для ўсіх! А звычайнага чалавека, атрымліваецца, прымусяць плакаць ад усведамлення чалавечай недасканаласці нават МХАТ, аказваецца, не па зубках. Што ж тут размаўляць пра тэатр беларускі! Так, расійскія тэатры ідуць на крок заду часу. Беларускі ж яшчэ далей – на мілю. Ніль – вось асноўная характарыстыка сённяшняга беларускага тэатра. Але хай ён быў бы гнілы, хай бы разбураўся, але пры гэтым заставаўся б тэатрам. Але цяпер сама ідэя тэатра выпалена з яго... Яна забытая і страчаная...

В.С. Сказана з юнацкім запалам. Гэта добра: малады чалавек павінен быць настроены рэвалюцыйна, інакш у старасці, як гаварыў У.Чэрчыль, яму «нельга будзе даверыць нават пажарную каманду». Але павінны быць і ўзвышаныя, сур'ёзныя аргументы... Я, зразумела, нягодны з тым, што наш тэатр у 90-ыя канчаткова сканаў. Па-першае, ён пашырыўся, нават геаграфічна (з'явіліся новыя прафесійныя тэатры ў Маладзечне, Слоніме, Мазыры). Па-другое, пачатак 90-ых прынёс бум тэатраў-студый, і хоць пераважная большасць з іх сканала, але лепшыя з іх, такія як Альтэрнатыўны тэатр В.Грыгалюнаса, Студыя пад кіраўніцтвам Р.Таліпава, незалежны тэатр у Гомелі хоць і сышлі па сацыяльна-эканамічных абставінах, але пакінулі глыбокі і свежы след у тэатральнай прасторы. Па-трэцяе, і з пункту гледжання мастацкіх каштоўнасцяў, калі мерыць нават па-высокаму, у 90-ыя гады таксама былі на нашай сцэне спектаклі, якімі можна ганарыцца. Гэта «Тутэйшыя» і «Дылія» М.Пінігіна ў Тэатры Я.Купалы, «Князь Вігаўт» В.Рэўскага на той жа купалаўскай сцэне, «Буксёў і кампанія», якія былі пастаўлены В.Осіпавым у Рускім тэатры імя М.Горкага, новая трактоўка «Раскіданага гнізды» Я.Купалы Б.Ліўзіным, спектаклі М.Шыйко «Шчаслівыя жабракі» па п'есе К.Юнці і А.Андросіка «Маленькі лорд Фаўнцілерой» паводле Ф.Бернага ў ТЮФ, два спектаклі Рыды Таліпава, ажыццёўленыя на сцэнах Тэатра беларускай драматургіі і тэатра «Дзе я?», «Макбет» В.Анісенкі ў тым жа Тэатры беларускай драматургіі. І цэлы шэраг даволі моцных, няхай не ва ўсім дасканалых спектакляў у тэатрах Я.Купалы, Я.Коласа, М.Горкага... Як бы там ні было, усё гэта – набыткі, з якіх і складаецца тэатральны працэс...

А.К. ...Што такое тэатр далей? Гісторыя тэатра мае некалькі глабальных перыядаў. Як марксізм, напрыклад. Ён падзяліў гісторыю на некалькі сацыяльна-эканамічных фармацый, кожная з якіх перажывала сваё зараджэнне, развіццё, спад і, урэшце рэшце, рэвалюцыйны або эвалюцыйны пераход у чарговую фармацыю, і ўсё гэта адбывалася натуральна і неваротна. Так і гісторыя заходняга тэатра можна падзяліць на тры фармациі, якія паслядоўна змяняюць адна адну.

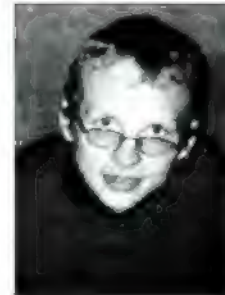
...Першы перыяд жыцця тэатра – тэатр Драматургіі! Вось перыяд Залатога веку тэатра, час раскрыцця яго сапраўднай сутнасці. Тэатры ствараліся імем і магіяй вялікіх драматургаў: Шэкспір, Карнель, Мальер – вось хто былі сапраўднымі стваральнікамі тэатраў. Акцёры, рэжысёры былі толькі інструментамі, механізмамі, прызначанымі данесці да публікі вялікія думкі. Гэта быў шчаслівы час, калі публіка магла далучыцца да крыніцы першапачатковай, чыстай аўтарскай гісторыі, гэта быў прамы дыялог, прамое ўздзеянне – вочы ў вочы, душа ў душу. Гэты перыяд доўжыўся аж да XIX стагоддзя.

У XIX стагоддзі галаву падняў акцёр. Драматургі адыходзяць на другі план. Вялікія акцёры і актрысы, куміры тысяч, зоркі пачалі кіраваць тэатральным жыццём. Пад вялікіх актрыс – Фядотаву, Ярмолаву, Дузу, Сару Бернар – прыдворныя драматургі пісалі п'есы, якія ставілі прыдворныя ж рэжысёры. Драматург і рэжысёр сталі служкамі папулярнасці акцёраў... Але, страціўшы спадчынны, аўтарскі сэнс, гетій пераўвасаблення не меў шансаў развівацца і існаваць. Жажлівы крызіс уразіў сусветны тэатр на мяжы вайны...

І тады ў «Славянскім базары» сустракаюцца К.С.Станіслаўскі і У.І.Неміровіч-Данчанка. Пачынаецца новая эпоха – эпоха Рэжысёрскага тэатра! На Захадзе і ў Расіі рэжысёры выходзяць на першы план, падпарадкоўваючы сабе ўсё і ўсіх. Усяго толькі некалькі дзесяткаў гадоў спатрэбілася рэжысёрам, каб з тэхнічнымі працаўнікоў, фактычна служак сцэны, ператварыцца ў багоў, якія сілаю сваёй думкі прызначаны зводзіць у адзінае тэкст, святло, музыку, дэкарацыі, акцёраў, спалучаючы ўсе несумяшчальныя тэатральныя пачаткі ў гармонію спектакля. І, адчуўшы сваю ўладу, рэжысёр пачынае быць сэнсам і праўдай свету, які яму падпарадкоўваецца. Магчыма, менавіта гэта і справакавала тую пачварную сітуацыю ў тэатры, у якой ён цяпер і апынуўся...

В.С. Я неадарма зазначыў, што мой апанент вельмі малады. Таму – парывісты. І абагульняе таксама парывіста, імпульсіўна. Ідэя, зразумела, у яго ёсць. Але хуткае абагульненне прыводзіць да спрашчэння. Гэта датычыцца і філасофіі марксізму, якая ўяўляе сабой цаласную сацыяльна-эканамічную дактрыну, у якой, тым не менш, ёсць свае хібы. І яны якраз датычацца тонкіх з'яў – чалавека і культуры... Тэатр як Мастацтва за прыкладна чатыры тысячы гадоў свайго існавання (некаторыя тэатразнаўцы сур'ёзна мяркуюць, што тэатр як мастацтва нарадзіўся ў гэты час у Кітаі), зразумела, перажыў розныя этапы свайго станаўлення. Скажам, у тым жа старажытнакітайскім тэатры (асабіста мне пашчасціла некалі бачыць гастролі класічнага шанхайскага тэатра ў Мінску) у якасці вядучай тэатразмяшчальнай сістэмы былі выкарыстаны маскі і музыка. Такім чынам, аднакалі тэатра як мастацтва ўжо са старажытных часоў робіцца ігра. Выкананне. Скажам, пры дапамозе тых жа масак. У еўрапейскай традыцыі гэта было замацавана ў сярэднявечным тэатры, асабліва яркава – у італьянскай камедыі дэль арта. Зразумела, драматургічны пачатак у тэатры адчуваўся здаўна, і не толькі ў часы Адраджэння і Класіцызму (на чым настойвае мой апанент), але яшчэ з антычных, старажытнагрэчаскіх часоў. Але і там побач з драматургам, скажам, з айцом трагедыі Эсхілам ці з родапачынальнікам камедыі Арыстафанам заўсёды прысутнічаў акцёр. І менавіта ён, акцёр (у белым хітоне, на высокіх падстаўках-катурнах), расказваў гісторыю, якую прыдумаў драматург. Можна сцвярджаць, што з філасофска-эстэтычнага гледзішча існуюць два асноватворныя напрамкі ў тэатры, дзве галоўныя мадэлі існавання сцэнічнага мастацтва: тэатр уяўлення і тэатр перажывання.

Менавіта тэатр уяўлення гістарычна будаваўся на знешняй фактуры выразнасці. У XVIII ст. вялікаму Д.Дзідро ўдалося абагульніць (у сваім знакамітым трактате «Парадокс аб акцёру») вопыт еўрапейскага «тэатра ўяўлення» і прадугадаць канцэпцыю «эпічнага тэатра» Бэртальда Брэхта, якая ў XX стагоддзі па-свойму падсумавала шлях развіцця еўрапейскага тэатра.



«Эпічны тэатр» Б.Брэхта, па меркаванню вядомага тэатразнаўца Патрыса Паві, узяў і пацвердзіў умяшанне апавядальніка, якое ідзе яшчэ ад антычных трагедыяў (ці ж не гэта мара майго апанента?), гэта значыць, пэўнага пункту гледжання на фэбулу і на яе сцэнічнае ўвасабленне. Прыём адчужэння выканаўцаў, які выкарыстоўваецца ў тэатры Б.Брэхта, – разрыў плаўнай і паслядоўнай дзеі на сцэне, – і прыём, які атрымаў найменне «эфект астранення», можна разглядаць як антытэзу не толькі класічнаму, традыцыйнаму разуменню тэатра, якое ідзе ад старажытных часоў і абавязкова ўключае ў сябе драматычную напружанасць і паслядоўнае развіццё дзеі, але і дактрыне і прыёмам «тэатра перажывання», што ставіць выражэнне псіхалагічнай асновы стану чалавека вышэй за ўсё. Але XX стагоддзе па-новаму асвятліла і пошукі ў «тэатры перажывання», дзе вядучае месца заняло эвалюцыйнае развіццё псіхалагічнага тэатра. У першых паўстагоддзяў у гэтай мадэлі тэатра магістральнай ідэяй стала ідэя ўдасканалення сістэмы К.С.Станіслаўскага – патрабаванні максімальнага зліцця акцёрскай індывідуальнасці з псіхалагічным станам выяўлянага персанажа і максімальнай дакладнасці перажывання – леглі ў практыку МХАТа і большасці тэатраў савецкага перыяду. Але ўжо ў 20-ых гадах у рэчышчы гэтага напрамку выяўляюцца пошукавыя разшэнні, аўтары якіх уводзяць «уяўленне» ў структуру свайго мадэлі тэатра. Такім чынам абзначылася тэндэнцыя тэатра да сінтэтызму.

Так, У.Мерхольд пры пабудове свайго «ўмоўнага тэатра» зыходзіў з таго, што тэатр павінен быць тэатрам яркавай, вострай і арыгінальнай формы, асабліваю ўвагу ўдзяляў фізічнаму трэнінгу акцёраў, распрацаваў нават адмысловую сістэму – біямеханіку, што, на ягоную думку, вяла да «дакладнасці руху, якая спрыяе найхутчэйшай рэалізацыі задання».

Я.Вахтангаў абвясціў дактрыну «фантастычнага рэалізму», у фундаменце якой ляжала стварэнне асаблівай, тэатральнай рэальнасці. У раскрыцці гэтай рэальнасці вядучымі прыёмамі сталі выразная пластыка і пратэкс.

Ідэалам А.Таірава, кіраўніка Камернага тэатра, быў «сінтэтычны тэатр», дзе былі прадугледжаны музыка і сцэнаграфія.

А.К. Ідзе новая рэвалюцыя! Іншага выйсця няма! Рэальнасць павінна вярнуцца ў тэатр! Любая рэальнасць, няхай абстрактная, фантастычная, абсурдная, гістарычная, – але рэальнасць! Пляваць, якімі сродкамі яна будзе дасягнута. У якім тэатры – драматургічным, акцёрскім або рэжысёрскім – яна адродзіцца. Тэатр зноў павінен атрымаць магчымасць і ўладу над чалавекам, які ўваходзіць у глядзельную залу...

В.С. Ужо колькі разоў на тэатры абвешчвалася рэвалюцыя. Але і сапраўды, яны часам здзяйсняліся... Маленькія – у межах аднаго тэатра. Або аднаго выдатнага майстра-творцы...

Напрыклад, усім нам памятнае пошукі Г.Таўсанагава ў БДТ у Ленінградзе, А.Эфраса (тэатр на Малай Броннай), станаўленне «Современника» (А.Афрэмаў), Тэатра на Таганцы (Ю.Любімаў). Усе яны неслі з сабой «маленькую рэвалюцыю».

Але былі спробы і глабальных рэвалюцый. Гэтака жа цяпер, з вышнімі часамі, можна ацаніць пошукі А.Арто і Е.Гратоўскага. «Магічны тэатр» А.Арто будзеца на веры ў татальную ўсёмагутнасць Тэатра. У тэатры будучыні, па А.Арто, сцэнічная прастора павінна быць запоўнена новымі формамі – мовай знакаў, дзе ва ўяўленчай інтэрацыі суіснуюць музыка, танец, пластыка, але цэнтральнае месца належыць жэсту і позе, якія, па яго

меркаванню, маюць ідэаграфічную каштоўнасць. А.Арто шмат думаў над праблемамі максімальнага далучэння гледача да тэатральнай дзеі, стварэння ўмоў для найбольш эфектыўнага ўспрымання сцэнічнага мастацтва. Ён меркаваў мадэляваць экстрэмальную сітуацыю, у якую належыць уцягнуць як мага больш людзей, і менавіта тады выявіцца поле для «падаўляючага неўсвядомленага», для неспрэчнай праявы афектаў у працэсе ўздзеяння тэатральнага мастацтва. (Для майго апанента спецыяльна падкрэсліў, што А.Арто выступаў і супраць «дыктатуры слова», супраць дамінавання літаратуры над сцэнай; у новай тэатральнай мове ён аддае перавагу жэсту.)

У рэвалюцыйнай дзейнасці Е.Пратоўскага самае цікавае – пераход ад адмысловай сістэмы трэнінгу, якую ён выпрацаваў, абавіраючыся на індывідуальнасць акцёра, да якасна новага тэатральнага эксперыменту, які атрымаў назву «на шляху да актыўнай культуры» (70-ыя гады XX ст.). Тут на першы план вылучаецца ўзаемадзеянне акцёра і гледача, і пры гэтым і акцёр, і гледач павінны ўдзельнічаць у дзеі як асобы, як цэласныя індывідуальнасці, узятыя ў сваёй сапраўднай сутнасці.

Популі Е.Пратоўскага, такім чынам, да пачатку 80-ых гадоў выйшлі за межы тэатра на новы ўзровень (крытыка назвала яго паратэатральным, ці посттэатральным), які патрабуе павышанай актыўнасці і ад тэатра, і ад гледача.

А.К. Я вырашыў зрабіць тэатр фактарам рэальнасці, фактарам сілы і дзеяння. А дзея гэтага вярнуць у тэатр драматурга. Патрэбна новая драматургія, драматургія новага ўзроўню сілы і рэальнасці.

В.С. Што ж... На свеце, кажучы філасофскай мовай, магчыма літаральна ўсё. І сапраўды, асабліва ў 50-ых – 70-ых гадах XX стагоддзя мадэль тэатра з'явілася ў Еўропе дзякуючы новай драматургіі. У п'есах С.Бекета, Э.Іанеска, Ф.Арабаля, Г.Пінтэра, С.Мрожэка, В.Гавела рэчаіснасць прадстаўлена дэфармаванай, парадаксальнай, супярэчлівай. Супярэчнасці даводзяцца да мяжы, да абсурду, жыццё траціць сэнс, разрываюцца сувязі паміж людзьмі. Для абсурдысцкай драмы характэрныя адсутнасць дакладнага сюжэта і акрэсленых характараў дзеючых асоб, знешне ў ёй усё падпарадкавана выпадковасці, важную ролю іграюць час, падтэксты, якія быццам бы напластоўваюцца адзін на адзін і дапускаюць (як і асноўны тэкст) мноства інтэрпрэтацый.

Асноўны пафас тэатра, пабудаванага на такой драматургіі, – тэатра абсурду (некаторыя тэатрэтыкі называюць яго тэатрам парадокса), – пратэст супраць спраціганага трактоўкі чалавечага быцця, уяўленне глыбіні і агаленне сутнасці чалавека. Тэатр абсурду метафарычны па сваёй прыродзе: рэчы, прадметы, што акружаюць яго герояў, пераўтвараюцца ў аб'екты вобразнага, якія тонка выяўляюць суадносіны знешняй рэальнасці з унутраным светам герояў. Менавіта таму тэатр абсурду дае вялікія магчымасці для сцэнічных эксперыментаў, дапускаючы нетрадыцыйныя і наватарскія сцэнічныя вырашэнні.

А.К. Але ж я вяду размову, маючы на ўвазе перш за ўсё наш, айчыны тэатр.

В.С. Ну, у рэшце рэшт, наш айчыны тэатр і сапраўды мае моцныя традыцыі. Але яны, на мой погляд, больш датычацца тэатра перажывання. Наш вядучы Тэатр імя Я.Купалы на пераломе 50-ых – 60-ых гадоў, калі жыла і працавала кагорта слаўных «гросмайстраў-купалаўцаў»: Г.Лебаў, П.Малчанаў, Б.Платонаў, Л.Рэжэцкая, Л.Рахленка, У.Дзядзюшка, В.Галіна і інш., – быў сапраўднай акадэміяй псіхалагічнага, рэалістычнага тэатра. Хоць нельга сказаць, што наш, беларускі тэатр зусім выпа-

даў з тэатральнай прасторы Еўропы: у канцы 80-ых – 90-ых гадах шэраг айчынных рэжысёраў – Р.Таліпаў, У.Матросаў, В.Баркоўскі – ажыццявілі пастаноўкі ў эстэтыцы тэатра абсурду.

А.К. Але, у маім разуменні тэатра, яго галоўная моц – у рэальнасці і дзеянні. Таму і патрэбна драматургія новага ўзроўню моцы і рэальнасці. Гісторыі, якія перакуляць свет! Няхай мае п'есы – яшчэ толькі першы крок, які на тысячную долю працэнта наблізіць тэатр да гэтай мэты, але гэта ўжо крок. Наступныя п'есы зробіцца новай вяхой у гісторыі адраджэння тэатра, таму што яны – сутнасць руху, новага руху тэатральнага ператварэння, руху, які я пачынаю, але не ўзначальваю, руху ў «новы рэалізм».

В.С. Цудоўны ўзлёт юнацкай мары. Як кажуць, дай Божа. Але ж мне перспектывы развіцця тэатра бачацца перш за ўсё ў жывым (непасрэдным) з'яўленні мастацтва (усяго ягонага спектра па шырокай шкале) і ў жывым кантакце акцёра (тут і зараз!) з гледачом. Гэтая якасць тэатра, якая была яму дадзена яшчэ пры нараджэнні, выявіць сваю неацэнную значнасць у кантакце з праявамі жыццядзейнасці людзей, якія будуць праходзіць на фоне ўсё больш складанага электронна-тэхнізаванага свету.

Тэатр, на мой погляд, будзе чэрпаць свае новыя імпульсы, абавіраючыся перш за ўсё на эмацыйны свет чалавека і фарміруючы, у сваю чаргу, гэты свет. На сцэне будзе прадстаўлена новымі спосабамі тая «мова пачуццяў», пра якую марыў А.Арто, ці тая сістэма асацыяцый, якая, як настойваў Е.Пратоўскі, павінна аднацца ў адно акцёра і гледача і тым забяспечваць удасканаленне тэатральнага мастацтва. Будучы тэатр будзе абавірацца і на падсвядомае ў чалавечым быцці, выкарыстоўваючы для выяўлення глыбін чалавечага «я» не толькі слова, цела акцёра, сцэнаграфію, музыку, але і, як гэта прадстаўлена ў марах яшчэ аднаго наватара тэатра XX стагоддзя, Г.Крэга, рух і святло.

У эстэтыка-тэатральным рэчышчы можна дапусціць, што тэатр у XXI ст. стане яшчэ больш сінтэтычным, што ён будзе развівацца, абавіраючыся на ўсё выразныя сродкі, што выкарыстоўваюцца сцэнай, – музыка, сцэнаграфія, асвятленне, навішныя ноу-хау (кшталту аб'ёмнага лазера), якія прапануе навукова-тэхнічная думка XXI стагоддзя, што бесперапынна развіваецца.

Сцэнічныя пабудовы, у цэнтры якіх па-ранейшаму будуць выяўляцца станы чалавечага быцця адносна стану свету, будуць яшчэ больш разнастайнымі. Вядучае месца ў іх зоймуць кампазіцыйныя вырашэнні. Можна дапусціць, што сусветны тэатр зведае ў XXI стагоддзі магутны ўплыў усходняга і лацінаамерыканскага тэатра, і менавіта ў галіне інтанацыйнай пабудовы, жэстыкуляцыі і пластыкі.

Але асабліваю, на мой погляд, перспектыву развіцця сцэнічнага мастацтва ў XXI стагоддзі можа даць новы сінтэз слова і пластыкі.

Пры гэтым слова не зможа прэтэндаваць у новым стагоддзі быць вядучым, дамінуючым пачаткам (як лічылася традыцыйна з антычных часоў). Слова, драматургічны тэкст павінны быць перакадаваны ў мову тэатральных знакаў, якая павінна безумоўна панаваць на азначанай сцэнічнай прасторы і быць адэкватна ўспрыманай у зале.

Тэатр узвысіўся за апошнія тры стагоддзі да ўзроўню асобнага, нават сакральнага мастацтва. У якога ёсць свае сродкі, свае спосабы існавання, свая запаветная мова, якая ўсё ўскладняецца. І ў гэтым таксама залог вечнага жыцця тэатра. Паколькі ён неўміручы, канца яму няма.

Тэрыторыя кахання

Р Вольга ВАНЮЦІНА.

Рэжысёр Мікалай Пінігін любіць акцёраў, беражліва ставіцца да драматургічных тэкстаў, памяркоўна – да крытыкі і калег. На выгляд спакойны, ураўнаважаны. За ягонай адкрытасцю і добразычлівацю лёгка ўгадваецца сур'ёзная цікавасць да суб'ектнага, а за бачнай мяккасцю – цэльнасць і цвёрдасць характару. Ён не з тых, хто спадзяецца на выпадак і інтуіцыю. Ён з тых, хто абдумвае свае крокі, не кідае словы на вецер, не ідзе напроці, але цвёрда ведае, чаго хоча. У Пецярбургскі Вялікі драматычны тэатр імя Г.Таўстаногава М.Пінігіна запрасілі ў 1997 годзе. За плячыма была праца акцёрам і рэжысёрам у Мінску, многія ўдалыя пастаноўкі, прызнанне. Неўская эліта сустрала яго напачатку абыхава, потым з яўным неспрыманням. Публіка – палюбіла. Артысты, здаецца, таксама.

Першы спектакль у БДТ, «Прыхамалі Марыянны» па п'есе Альфрэда дэ Мюсэ, М.Пінігін паставіў з беларускай камандай – кампазітарам В.Капыцько і мастаком З.Марголіным. Карабель-прывід, карабель-накіраванне ў дэкарацыях З.Марголіна нагадваў вялізны горад ажурнай вяззю на ягоным борце вымалёўваліся абрысы будынкаў. Паўтараючы выгін кармы, ланцугі на задніку стваралі перспектыву воднай прасторы, іх сярэбранае ззянне нараджала адчуванне несвабоды, кайданоў. Венецыя падчас карнавалу апранала маскарадны касцюм. Горад-пярэварачень насялялі людзі-маскі, іх яркія фарбы кантраставалі з дэкарацыямі. (мастак па касцюмах А.Кажанкова). Цёмныя камізэлькі, расшытыя золатам, з чырвонымі пятліцамі, страусавае пёры берэтэў, трохвугольнік, кашулі з карункамі, выпанчаныя жабо, плашчы на пунсоўных падбіўках шмат разоў паўтараліся ў авале разбітага люстэрка на задніку (яно становілася то сонцам, то месцам).

Масачная атмасфера карнавалу стварала ўражанне, быццам бы гісторыя кахання і гібелі высакароднага юнака Чэліа разыграная акцёрамі камедыі дэль артэ. Традыцыйныя італьянскія маскі з доўгімі насамі, Арлекін і Каламбіна ўзніклі ў вясёлым натоўпе венецыянцаў. Спектакль часткова стылізаваўся пад нацыянальную камедыю масак і жывапіс эпохі Рэнесанса. Пачуцці персанажаў утрымаліся і напачатку іроніяй. Акцёры не проста вымаўлялі – выпялялі тэкст, расцягваючы галосныя, перападамі рытму вылучалі асобныя словы і падкрэслівалі музычную выразнасць сказа.

У сезоне 2000 – 2001 года спектакль знялі. Сёння на сцэне БДТ імя Г.Таўстаногава ідуць чатыры спектаклі Мікалая Пінігіна. Яны розныя па стылю і вобразнаму вырашэнню, але ў іх камедыйны пачатак пераважае. Пасля дэбюту ў снежні 1997 г. пачалася паступовая інтэграцыя рэжысёра ў піцёрскі мастацкі асяродок. Наступным крокам была пастаноўка п'есы французжанкі Ясмінны Рэза «Арт», якую да таго часу ён паставіў ужо ў Мінску.

Адзін з герояў спектакля набыў абстрактную карціну, выкінуўшы на яе амаль усю сваю маёмасць. Спрэчкі сяброў пра мастацтва і жыццё ў спектаклі М.Пінігіна становяцца прыгаворам пра бясцэннасць чалавечых адносін.

Рэжысёр спыняе ўвагу гледачоў то на адным, то на другім персанажу. Марк (Г.Багачоў) – выбуховы тэмперамент, рэзкі рух, часта пераходзіць на крык. Серж (А.Талубеў) – поўная супрацьлегласць сябру: стрыманы, засяроджаны, пыматназначна маўчыць, усім выглядам даводзіць, што ведае сабе цану.



Камізм узнікае пры кожным сутыкненні супрацьлегласцей. Звычайна, перапоўнены пачуццём годнасці Серж паважае нясе белае палатно і самазабыўна разважае пра мілыгаценне і зыхаценне белага колеру. Імпульсіўны, нястрыманы, эмацыянальны Марк не саромеючыся, называе карціну «дзярмом» і заята гэта адстойвае. Іх ураўнаважвае Іван (В.Дзясцяр).

Тое, што адбываецца на сцэне, мусіць быць відэафічам. Гэта для М.Пінігіна аксіёма. Ён акцэнтуюе ўвагу на міміцы, пластыцы, жэстах акцёраў. Унутраны малюнак ролі напоўнены сэнсам, любая эмоцыя набывае бачны, пераболювана-яркі выраз. Гісторыя пра «голага караля» – выкрыццё псеўдаідэалізацыі – заканчваецца парадаксальна. На нятаным палатне, якое ўсім абрыдла, зрабілася прычынай сварак і ледзь не разбурыла шматгадовае сяброўства, Серж і Марк малююць адзін на аднаго льоніка. Пачуццё захавання, дзіцячай радасці перапаўняе іх. Заднік падае (мастак А.Арлоў). Адкрываецца заснежанае поле, па якім, нібы па прасторы карціны, ішчыруюць ішчалівы персанажы.

Андрэй Талубеў неаднойчы казаў, што ў ягоным рэпертуары ёсць страсавыя ролі, якія патрабуюць вялікіх намаганняў, але ў «Арце» ён адчувае сябе лёгка і свабодна, любіць гэты спектакль.

Рэжысёр кляпоціцца пра стылістычныя адзінства спектакля і, здаецца, зліваецца з акцёрамі. Нібы ювелір, апрацоўвае самыя дробныя нюансы і акцэнтны змест. У акцёрах яго вабіць натуральнасць, умненне існаваць на той мяжы, калі знікае падзел камічнага і трагедычнага. Ягоная тэрыторыя – акцёры. Яны ў спектаклях М.Пінігіна вядуць гледача да сэнсу. Ён не імкнецца ўціснуць акцёра ў жорсткі абрыс паставачнай канцэпцыі, пакідае яму індывідуальную прастору, уласную тэрыторыю. Мера даверу рэжысёра да акцёра вялізная і мае на ўвазе сустрэчную адказнасць за кожную хвіліну сцэнічнага існавання.

У спектаклі «Каліфарнійская сюіта» па п'есе Н.Саймана іграюць віртуозныя акцёры: Алег Басілашвілі і Аліса Фрэіндліх. Гледачы не проста хіхікаюць – забываючыся аб прыстойнасці, з'яжджаюць ад рогату з крэслаў і выпіраюць слёзы. Нават той,

«Каліфарнійская сюіта»
Н.Саймана,
А.Фрэіндліх
(Ханна),
А.Басілашвілі
(Уільям).

Ванюціна Вольга Васільеўна,
тэатральны крытык.
Скончыла Ленінградскі інстытут тэатра, музыкі, кінематографіі. Рэгулярна выступае ў пецярбургскіх перыядычных выданнях з артыкуламі пра тэатр.



«Трихачаці
Марыяны»
А.дэ Мюса.
Сцэна са
спектакля.

хто зайшоў у залу перакананы, што выдатным акцёрам не варта іграць у «пустых камедыях», паўдае яе з адчуваннем далучанасці да вялікага свята жыцця. Лірыкай і драматызмам, глыбінёй чалавечых перажыванняў напаўняецца лёгка, немудрагелістая камедыя. Як хамелеон, Аліса Фрэйндліх трансфармуецца ў новых персанажаў: кліівую журналістку, старуючую актрысу «пад градусам», стомленую маці шанонага сямейства, якая не падазрае, што ў яе нумары, на яе ложку спіць п'яная прастытутка. Першая гераіня спартыўная, ды кліівая, другая – зграбная, вытанчаная, але бясконца адзінокая няшчасная жанчына, трэцяя – адданая жонка, знясіленая побытам.

Спектакль пабудаваны як ланцуг яркіх камічных сітуацый. А.Басілашвілі таксама іграе трох рознахарактарных тыпаў. Бацьку, які мужа стрымлівае націск былой жонкі і цярпліва пераконвае яе пакінуць яму дачку. Мужа знакамітай актрысы, які з халодным разлікам трымае кліны, трызненне і п'яныя намёкі на няўхвальныя сексуальныя схільнасці. Добрасумленнага сям'яніна, якому дзеля жарту брат падкінуў на ноч п'яную прастытутку, а тут прывязджае жонка...

Дзіўная іронія Алега Басілашвілі. Ён нібыта ахінае прастору ролі, улічваецца ў дзеянне. Прыцягальнасць таленту акцёра – у рэдкім умёні глядзець на свайго персанажа нібыта збоку. Штотраз, калі дзея набірае разбег і рухаецца да фіналу, глядач адчувае, што аб'ём спектакля больш значны, чым проста прафесійнае агучванне акцёрамі тэксту і разыгрыванне анекдатычных сітуацый. Чалавечы маштаб гэтых артыстаў, іх майстэрства на першы погляд робяць неабавязковай прысутнасць рэжысуры ў «самаігральнай» п'есе. Але гэта прадзвясціць. Яе абвергнуў А.Басілашвілі ў адным з тэлевізійных інтэрв'ю. Сціснуўшы пальцы рук «замком», ён уважліва паказаў, як мусіць рэжысёр будаваць работу акцёраў. Гэта, на ягоную думку, яны працуюць з М.Пінігіным у спектаклі «Каліфарнійская сюіта».

Ёсць рэжысура прачытання, і ёсць рэжысура «пералісвання» п'есы. Любы сцэнічны прыём мае сэнс для М.Пінігіна, калі ён раскрывае прыроду драматурга, менавіта так, а не іначай ім, пастаноўшчыкам, зразумець. Перакрываючы п'есу, рэжысёр захоўвае яе змест. Калі стыль аўтара мае на ўвазе заўважанасць вобразу і яркую падачу тэксту, гэта ёсць і ў спектаклі. Бурлеска-вадэвільныя сітуацыі Эдуарда дэ Філіпа, да прыкладу, немагчыма іграць у прастору псіхалагічнага тэатра. Здаецца, што драматург падміргае чытачам і спадзяецца, што акцёр будзе вымаўляць тэкст, жартуючы з уласнага персанажа. А іронію М.Пінігін любіць.

Дзеянне спектакля па п'есе Э. дэ Філіпа «Хлусня на доўгіх нагах» у яго шматмернае. Перад намі адначасова і здымачная пляцоўка, і кназала, і п'еса Э. дэ Філіпа. Сцэна аформлена ка-

рункамі і белымі сукенкамі – аtryбутамі кравецкай майстэрні (мастак – Э.Капьялош). Спектакль пачынаецца як фільм: дзве гераіні размаўляюць па-італьянску. Тэкст на рускую мову перакладае дыктар. Калі на сцэне Лібера (А.Талубееў), то па ягоных паводзінах зразумела, што зараз ён зусім не персанаж, а чалавек Андрэй Талубееў. Падыходзіць да перакладчыцы, цягне ёй руку і толькі потым «уваходзіць» у мізансцэну. І тады ўсе пачынаюць размаўляць па-руску. Паслядоўнасць драматургічнага руху сюжэта рэжысёрам дробіцца. Простая гісторыя жыцця добрага чалавека Ліберы набывае іншы аб'ём. У мітусні пасляваеннай Італіі кожны персанаж спрабуе ўладкаваць свой лёс. Лібера становіцца цэнтрам маленькага сусвету.



Да яго ідуць па парады, за яго змагаюцца жанчыны, ён мірыць, тлумачыць пралікі, дыпламатычнае, здзіўляецца ды сам трапляе ў камічныя сітуацыі. Нагрувашчэнне неспадзеваемых абставін, ад патоку якіх Лібера ледзь паспявае схавалася, прымусіла і яго перагледзець уласнае жыццё.

«Шмат'ярусная канструкцыя» спектакля дапамагла рэжысёру пазбегнуць сентыментальнасці. У моманты, калі глядачы гатовы замілавацца або ўздыхнуць, выяжджае камера. Сцэна становіцца здымачнай пляцоўкай або на экране ідуць кадры з фільма Ф.Феліні «Дарога» (героі п'есы і фільма – людзі аднаго пакалення). У дзеянне спектакля ўлічваецца матэрыялізаваны эпізод фільма (працэсія гараджан на чале са святаром паволі рухаецца па сцэне). У канцы спектакля ўсе ягоныя героі глядзячы амерыканскі фільм і мараць. Нібыта ва ўяўленні гераіні, на сцэне з'яўляецца амерыканскі марак. «Прывід» адбывае чачотку ў такт з экраннымі персанажамі і кліча яе. Неда-

рэчная жанчына, якая забылася паміж рэальнасцю і ўяўленнем, выклікае ў глядачоў спачуванне і суперажыванне. І перка, якое герой А.Талубеева прымушае кружыцца ў паветры, нагадвае пра крохкісць надзей усіх персанажаў спектакля. П'еса быццам змяшчаецца рэжысёрам у шырокі кантэкст стылізаванага гістарычнага часу, яго мастацтва. Яны і становяцца крыніцай творчага роздуму.

Тое ж самае адбываецца ў спектаклі М.Пінігіна «Таленты і паклоннікі». Прастора сцэны ў афармленні Э.Какарціна нагадвае альбом: замест традыцыйных дэкарацый – вялізныя фотаздымкі. Яны змяняюцца на працягу дзеі: сціпла абсталяваныя пакоі, публіка, якая гуляе ў садзе, вакзал, перспектыва



правінцыйнага горада... П'еса Астроўскага, паяднаная з фатаграфічнай рэальнасцю, набывае ілюзорныя абрысы. Усё, што адбываецца на сцэне, рэжысёрам стылізуецца. Мізансцэна трактуецца як здымак, спынены ў «стоп-кадры» час і дзеянне. «Накцюрн» выклікае «насталыжы». Аднак сентыментальныя акорды спектакля напоўнены іроніяй сённяшняга дня. І «Накцюрн» Шапэна нечакана абрываецца. Гледачоў просіць адключыць мабільныя тэлефоны. Але першая фраза спектакля, якую актрыса І.Венгалітэ (маці гераіні) вымаўляе, пазіраючы на першыя рады партэра: «Сядзіць, па вушы ў грашак зарыліся, а не тое каб беднай дзіўчыне памачыць», – настройвае на камедыйны лад.

М.Пінігін не любіць падкрэсліваць хваравітасць і нягоды існавання. «Фактура п'есы» ў трактоўцы тэатра – прасветленая і лірычная. Гісторыя пра талентаў і паклоннікаў прачытана рэжысёрам з любоўю да яе герояў, з надзеяй на іх шчасце. Канфлікт п'есы, у якой маладая правінцыйная актрыса апынаецца ў пастыці абставін, кідзе жаніха і трапляе на ўтрыманне да багача, раскрываецца ў назвыстым ракурсе. У спектаклі БДТ гераіня закахалася ў спякуніка. Ды ён – кляпатлівы, уважлівы, надзейны – не дасіць ёй паўтарыць лёс Ларысы з «Беспасажніцы». Сур'ёзная гаворка пра любоў да мастацтва, да тэатра, да жанчыны пазбаўлена маралістыкі, але гучыць з лёгкай іроніяй і сумам.

Абдумваючы назву для п'есы, драматург нібыта кліў са сваіх герояў. Першую – «Летуценнікі» – памянуў на «Фантэзёры», а ў кантатковым варыянце назваў «Таленты і паклоннікі». Астроўскі разважае пра талент Негінай, пра яе права выбару. Пышчотны, шчылівы матыў нясё гераіня яго п'есы. Матыў гэты тэатр вельмі дакладна ўлавіў.

Негіна ў выкананні А.Куліковай – дзіця: здзіўлены позірк.



«Таленты
і паклоннікі»
А.Астроўскага.
Сцэна
са спектакля.

лялька на каленях – сведка слёз і зняваг, сукенка з фальбонамі. Нібыта і не актрыса, курсістка: кніжкі любіць чытаць, марыць аб працоўным жыцці, настаўніка для яе трымаюць. Але ж варта было з'явіцца Велікатаву (С.Лосеў), і ў ёй пачала прачынацца жанчына. Ад спектакля да спектакля актрыса іграе ўсё больш упэўнена: запамінаюцца ціхіх інтанацый горкага адчаю, пластыка рук. З настаўнікам, сваім жаніхом, трымаецца строга. Але яе прага кахання існуе ў спектаклі разам з мелодый Шапэна і вызначае вышэйшыя хвіліны роздуму.

Нязграбнасць і няўжуднасць Пятра Мязузава падкрэсліваецца акцёрам А.Чавычэлавым: ускалмачаныя валасы, падціснутыя губы, размашыстыя рухі рук. Недарэчны выгляд робіць непераканальнымі ягоныя развагі. Спакойная засяроджанасць Велікатава, умёнае падабання – прыцягваюць людзей да яго.

Атмасферу таннай тэатральнасці свету закулісся тэатр не паказвае. Негіна не какетнічае, паводзіць сябе далікатна і проста. Толькі пасля паспяховай прэм'еры з'яўляецца велічная пані з кветкамі і падарункамі. Яна стаіць перад матухнай урачыстай, з ззяючай усмешкай, вымаўляе па-тэатральнаму: «Я стамілася!». І думаецца, – вось такая на сцэне яна – Гераіня. Пра яе талент разважаюць многія: матухна – пагардліва, стары князь Дудебаў і малады чыноўнік Бакін – з надзеяй на прыхільнасць, антрэпрэнёр Мігасёў – цынчна, з выгадай для сябе, жаніх і настаўнік Пётр – з павагай; трагік Грамілаў – з патэтыкай. Тэма падараванага богам таленту, да якога неабходна ставіцца з трапятлівасцю і пашанай, гучыць у выкананні В.Іўчанкі. Былы ўладальнік тэатра, цяперашні пералісчык п'ес і памочнік рэжысёра Мартын Нарокаў, прымае ў Негінай усё. Ён – анёл-заступнік Аляксандры Мікалаеўны – замоліць усё яе грахі. Пачуццё светлага кахання, якое выяўляе акцёр, амаль адчувальнае, яно валодае вялізным магнетызмам і разрастаецца да метафары. Камічны ва ўсіх праявах пакутнай душы чорны трагік Грамілаў (А.Ваха). Ён – заўсёды п'яны марнатравец жыцця, напышліва цытуе класікаў і размаўляе напышлівымі сказамі сваіх жа тэатральных герояў...

Аляксандру Мікалаевічу Астроўскаму тэма тэатра і адданых яму людзей была асабліва дарагая. Дарагая яна і М.Пінігіну. У новым спектаклі Вялікага драматычнага тэатра прысутнічаюць цёплыя і сардэчнасць тэксту Астроўскага, акцёрскія работы запамінаюцца разнастайнасцю і яркасцю.

Шосты сезон рэжысёр Мікалай Пінігін разважае над тэатральнай логікай пачуццяў. Ягоныя героі ўздзімаюцца ў эмацыянальным захваце над мітуснёй і звычайнасцю жыцця, клічуць гледача ў асаблівае тэатральнае вымярэнне, дзе шмат святла і ёсць чым дыхаць...

Пераклад з рускай мовы.
Фота з архіва аўтара.

“... Працавала ад усяго сэрца”

Да 100-годдзя з дня нараджэння Л.І.Мазалеўскай

Л. Таццяна КЕКЕЛЕВА

Любоў Іванаўна Мазалеўская нарадзілася 25 студзеня 1903 г. у вёсцы Каўшова Мастоўскага раёна на Гродзеншчыне ў заможнай сям’і. Вучылася ў Гродзенскай жаночай гімназіі. Віхуры рэвалюцыйных пераменаў захапілі семнаццацігадовую дзяўчыну, і ў 1920 г. яна назаўсёды пакінула бацькоўскую хату, добраахвотна ўступіла ў Чырвоную Армію. Маладая настаўніца займалася з непісьменнымі чырвонаармейцамі, арганізавала мастацкую самадзейнасць, наладжвала спектаклі, у якіх сама была актрысай, рэжысёрам, мастаком і дэкаратарам. Так прыйшоў першы педагогічны і тэатральны вопыт, а з ім неадольнае жаданне іграць на прафесійнай сцэне.

У 1922 г. Любоў Мазалеўская паступіла ў Беларускаю драматычную студыю ў Маскве, дзе студэнты з Беларусі, будучыя знакамітасці, спасцігалі сцэнічнае майстэрства ў лепшых педагогаў тэатральнай сталіцы.

У 1926 г. выпускнікі студыі стварылі новы нацыянальны тэатр у Віцебску. На сцэне БДТ-2 і пачалася прафесійная дзейнасць Л.І. Мазалеўскай. Актрыса любіла камедыйныя, вострахарактарныя вобразы, лёгка і свабодна адчувала сябе ў бытавых і народных ролях: Агаты і Паланей («Паўлінка» і «Прымакі» Я. Купалы), Караліны («Вайна вайне» Я. Коласа), Сцепаніды («Пагібель воіна» Э. Самуйлёнка). Вельмі блізім ёй быў вобраз настаўніцы Любоўі Яравой з аднайменнай п’есы К. Транёва, якая пакінула родны дом, пайшла будаваць новае жыццё, змагацца з невуцтвам і цемрай.

У 1930 г. творчы лёс актрысы нечакана змяніўся. Беларус-

каму кінематографу былі патрэбны нацыянальныя кадры. Яе муж, акцёр Павел Малчанаў, Народным Камісарыятам БССР быў накіраваны на кінастудыю «Савецкая Беларусь». Разам з мужам у Ленінград паехала і Любоў Іванаўна, якая ў той час выхоўвала маленькую дачку.

«Сялянская» знесінасць Мазалеўскай прыцягвала ўвагу рэжысёраў, і яе запрашалі на станючыя і адмоўныя ролі вясковых жанчын. Надзвычай прайдзівай і натуральнай была актрыса ў эпизодычных ролях: Марфы – «Баям насустрач», Ваўчыхі – «Залатая агні». У вобразе шматдзетнай маці-калгасніцы Ульяны ў фільме Я. Дзігана «Жанчына» актрыса яскрава выявіла нацыянальныя рысы народнага характару.

Праца ў кіно ўдасканаліла акцёрскае майстэрства Любоўі Мазалеўскай, але не наталіла яе прагі да самаадданай, напружанай творчай працы. Праз пяць гадоў «кінакар’еры» Любоў Іванаўна вярнулася ў Віцебск, каб паспрабаваць сябе ў новым амплуа – рэжысёра. Менавіта рэжысёрская дзейнасць дала ёй магчымасць спалучыць прыроджаныя педагогічныя здольнасці, артыстызм і рамантычнасць натуры з жыццёвым вопытам, эрудыцыяй і творчай энергіяй.

На працягу гадоў яна была асістэнтам рэжысёра ў спектаклях В. Бебутава, В. Дарвішава, І. Самбурава. З 1948 г., пасля заканчэння рэжысёрскіх курсаў пры Дзяржаўным інстытуце тэатральнага мастацтва імя А. Луначарскага, пачалася самастойная праца Мазалеўскай у якасці рэжысёра. У Тэатры імя Якуба Коласа яна паставіла шэраг спектакляў, найбольш удалымі з якіх былі «Закон Лікурга» паводле Т. Драйзера, «Аксамітны сезон» М. Пагодзіна, «На тым баку» А. Бар’янава, «Напярэдадні» паводле І. Тургенева, «Яе сябры» В. Розава, «Атэстат сталасці» Л. Гераскінай і інш.

Акцёр і рэжысёр К. Л. Кулакоў, з якім Любоў Іванаўна працавала ў канцы 1940-ых гадоў, адзначаў: «Мазалеўская лічыла галоўным і першасным у рабоце над спектаклем драматургію і яе матэрыял – тэкст, словы, з якіх рэжысёр і акцёр лепяць, выяўляюць, ствараюць вобразы... «Кожнае слова, – казалі яны, – павінна быць аб’якальным і адпаведна яго ўнутранаму эмацыйнаму пасылу паднесеным гледачу, як на сподачку. Душэўныя настрой, эмоцыя, разняволены мускульны стан, не астываючы на працягу ўсяго дзеяння, і, зразумела, слова – яснае, выразнае, дакладнае – усё гэта аснова акцёрскага майстэрства, якое садзейнічае поспеху спектакля»¹.

Любоў Мазалеўская трымалася рэалістычных пазіцый у сваёй творчасці, была прыхільнай сістэмы Станіслаўскага, якую рэалізавала ў сваёй працы, асабліва ў нацыянальным рэпертуары. Яе лепшыя работы вызначаліся глыбінёй жыццёвай праўды, мэтанакіраванасцю і падрабязнай распрацоўкай характараў герояў.

Яна паслядоўна адстойвала свае жыццёвыя і творчыя прынцыпы, была чалавекам сумленным і адказным, але не заўсёды знаходзіла паразуменне з кіраўніцтвам тэатра ў вырашэнні шматлікіх праблем. Ціск у вызначэнні рэпертуару і размеркаванні роляў, абавязковае падпарадкаванне ідэалагічным пастулатам і нормам стрымлівалі яе рэжысёрскія пошукі. І калі ў 1952 годзе, Паўла Малчанава запрасілі на працу ў Тэатр імя

Янікі Купалы, Любоў Іванаўна паехала з ім, хоць выбар быў для яе не з лёгкіх.

На працягу 1952 – 1955 гадоў на сцэне Купалаўскага тэатра яна паставіла спектаклі «Макар Дубрава» А. Карнейчука, «У добры час!» В. Розава, «Чайка» А. Чэхава. Выдатнай рэжысёрскай работай вызначыўся спектакль «Даходнае месца» па камедыі А. Астроўскага, які быў паказаны ў Маскве, Кіеве, Варшаве. Польская тэатральная крытыка была ў захапленні ад пастаноўкі, ігры акцёраў Б. Платонава, У. Уладзімірскага, З. Стомы, Л. Рэжэцкай, З. Браварскай, параўноўваючы гэты спектакль з лепшымі работамі МХАТа.

Пастаноўка п’есы Івана Мележа «Пакуль вы маладыя» на сцэне Купалаўскага тэатра выявіла талент Любоўі Іванаўны працаваць з маладымі і для маладых. Лірычны і пранікнёны спектакль доўга радаваў гледача.

У 1955 годзе Л. Мазалеўскай прапанавалі стаць на чале новага тэатра для дзяцей і юнацтва. Захопленая ідэяй асветніцкага і выхавальнага прызначэння сцэны, яна пачала фарміраваць калектыў тэатра, вызначаць яго рэпертуар, працаваць з



драматургамі. Па ўспамінах першага дырэктара тэатра У. Стэльмаха, рэпетыцыі «праходзілі ў непрыстасаваным пакойчыку клуба хлебазавода, потым пад лесвіцай на будаўніцтве тэатра. Рэпэціравалі і на кватэры ў Мазалеўскай. У рэпетыцыях, сустрэчах, гутарках раскрываліся будучыя вобразы спектакляў»². Беларускі рэспубліканскі тэатр юнага гледача адкрыўся ў красавіку 1956 г. спектаклямі «Як гартавалася сталь» паводле М. Астроўскага, «Горад майстроў» Т. Лаба, «Каханне Ані Бярозкі» У. Пісталенкі. За кароткі час Любоў Іванаўна змагла аб’яднаць у адзіны творчы ансамбль акцёраў, рэжысёраў, драматургаў.

Любоў Іванаўна ставілася да маладых з мацярынскімі цеплынёй і любоўю і ў той жа час строга і патрабавальна. Яна лічыла, што маладыя акцёры, з іх чысцінёй, адкрытасцю, максімалізмам, надаюць спектаклю асібліва светлую і антымістычную аўру. Калі бачыла ў акцёру здольнасці, заўсёды давала шанец раскрыцца, заявіць пра сябе. Многім сваім выхаванцам (у Беларускім тэатральна-мастацкім інстытуце Мазалеўская выкладала ў 1953 – 1959 гг.), яна падказала шлях у жыцці. Сяргей Пятровіч стаў тэатральным крытыкам, Ігар Дабралюбаў – вядомым кінарэжысёрам. Са сцэны ТЮА ўпершыню прагучала музыка загалюка музычнай часткі тэатра, будучай зоркі Беларускай кампазітарскай школы Яўгена Лебава.

Мазалеўская адкрывала новыя імёны ў беларускай драматургіі. Разам з аўтарамі дапрацоўвала тэксты, набліжала іх да сцэнічнай завершанасці і прастаты. Дзякуючы тагачасным пастаноўкам, набылі вядомасць І. Козел і Я. Пасаў, А. Лутковіч і У. Ха-

занскі, Ю. Багушэвіч і В. Зуб. Упершыню з п’есай «Не верце цішыні» на сцэне ТЮА выступіў будучы народны пісьменнік Беларусі Іван Шамякін. Адметнае месца ў рэпертуары тэатра заняла пастаноўка «За лясамі дрымучымі» па п’есе А. Вольскага і П. Макаля.

Этапнай падзеяй у жыцці тэатра стаў спектакль «Папараць-кветка» па п’есе І. Козела. У артыкуле «На шляху да сталасці» Л. Мазалеўская пісала: «З выключнай стараннасцю рыхтавалі да пастаноўкі «Папараць-кветку» І. Козела. Тэатру спадабаўся гэты твор багатым нацыянальным каларытам, яркім паказам побыту, звычай і абрадаў нашага народа. У паэтычным паданні аб папараць-кветцы нам хацелася ўвасабіць прыгожую душу беларускага народа, яго высокую мару аб ішчасці»³. У 1958 годзе гэты паэтычны спектакль разам з «Прыгодамі Чыталіна» па п’есе Д. Радары і «Юнымі мсціўцамі» па п’есе А. Лутковіча і У. Хазанскага стаў удзельнікам Фэстывалю дзіцячых тэатраў у Маскве. Прэса і крытыкі высока ацанілі працу маладога калектыву: «Беларускаму тэатру юнага гледача няма і двух гадоў, а на сцэне яго ўжо трывалі пануюць тры «свае» спектаклі. Аб кожным з іх можна сказаць як аб прынцыповай з’яве – такі шлях тэатра да фарміравання свайго нацыянальнага рэпертуару, свайго сцэнічнай манеры, свайго стылю. Свосааблівасць тэатра згадваецца і ў мяккай лірычнасці характараў, і ў героіцы, і ў яркай камедыйных фарбаў, блізкіх традыцыям беларускай літаратуры і народнай творчасці. Індывідуальнасць тэатра – у паэтычных абагульненнях, рамантызацыі таго лепшага, што адкрывае перад намі рэчаіснасць»⁴.

Дасягненні Л. Мазалеўскай у станаўленні і развіцці мастацтва бясспрэчныя і высока ацэнены тэатральнымі дзеячамі. З 1992 года па рашэнню Міністэрства культуры і Саюза тэатральных дзеячаў Беларусі прэміяй імя Мазалеўскай адзначаюцца лепшыя пастаноўкі ў галіне тэатра для дзяцей і юнацтва. Першымі гэтую ўзнагароду атрымалі рэжысёр Дзяржаўнага тэатра лялек А. Ляляўскі, мастак А. Фаміна, кампазітар У. Кандрусевіч за спектакль «Сымон-музыка» паводле Я. Коласа.

Шчырае сяброўства звязвала Любоў Іванаўну з актрысай Бабруйскага драматычнага тэатра Таццянай Андрэеўнай Бандарчык. Разам яны вучыліся ў Белдрамстудыі ў Маскве, разам пачыналі творчую дзейнасць у Тэатры імя Якуба Коласа... А потым таксама былі разам: у думках, учынках, лістах – хоць шляхі іх разышліся. Лісты Мазалеўскай, якія ўпершыню прапануюцца ўвазе чытачоў, адрасаваны Таццяне Андрэеўне. Яны захоўваюцца ў Беларускім дзяржаўным архіве-музеі літаратуры і мастацтва ў асабістым фондзе Бандарчык (ф. 23, воп. 2, спр. 48, арк. 1-31). У іх адлюстравалася складанае тэатральнае жыццё рэжысёра, праца над спектаклямі, хваляючыя сцэны творчых перамог, вялікія і малыя штодзённыя праблемы. Лісты пісаліся ў 1948 – пачатку 1964 г. і датычацца працы Л. Мазалеўскай у Тэатры імя Якуба Коласа і Тэатры юнага гледача. Большасць датаў на лістах пазначана рукой Таццяны Бандарчык. Лісты публікуюцца ў перакладзе з рускай мовы, са скарачэннямі падрабязнасцяў асабістага жыцця, некаторых другасных падзей у тэатры. Звернемся яшчэ раз да гісторыі беларускіх тэатраў і зірнём на тагачасныя падзеі непрудзятымі вачамі іх сведкі і ўдзельніцы выдатнага рэжысёра Любоўі Іванаўны Мазалеўскай.

Пачатак 1948 г.

Дзень добры, Танечка!

Як ты жывеш? Я на старасці гадоў зноў стала студэнткай. Лётаю на Маскву і вучуся. Нас водзяць па тэатрах амаль кожны дзень, за 13 дзён бачыла 12 спектакляў. Працягну на рэжысу-

Л. Мазалеўская з мужам, артыстам П. Малчанавым. 1927 г.





Л.Мазалеўская.

ры з Судакowym. За гэтыя месцаў мы павінны прайсці ўвесь пяцігадовы курс. Работы шмат. Нас тут каля 50 чалавек, сярод іх 4 жанчыны. [...] З Беларусі, акрамя мяне, галоўны рэжысёр Нікіцін з Магілёва. На жаль, не выкарыстаны яшчэ 2 месцы. Вельмі цікава. Акрамя вучобы, у нас сустрачкі з майстрамі тэатра. Паглядзім некалькі спектакляў, а потым абмяркуем. Сёння – сустрачка з Таіравым, у якога мы глядзелі «Заслонава», «Жыццё ў цытадэлі», «Лёс Рэджынальда Дэвіса», а потым – з Ахлопавым. У яго бачылі «Вялікія дні», «Маладую гвардыю», «Таню».

18 лістапада 1948 г.

[...] Я буду ставіць «Аксамітны сезон» М.Лагодзіна. Гэта, як у нас кажуць, пра «баброў», але ж гэта не так, тэма значна шырэй. Зразумела, ваяю. [...] Мастацкі савет і Дорскі лічаць, што сакратаром партарганізацыі сярод прафесуры можа быць работніца ад станка, а я кажу, што той час прайшоў. Сёння гэты вобраз трэба паказаць роўным па культуры таму асяродку, якім кіруе.

[...] Спектакль В.Палескага «Песня наших сэрцаў», прысвечаны тэме аднаўлення, атрымаўся добрым, яго мяркуюць вылучыць на Сталінскую прэмію. Мой цяперашні «Аксамітны сезон» не здымаюць. Яго глядзелі прадстаўнікі абкама і гаркама, а таксама намеснік таварыша Цанавы. Глядзеў Атрошчанка з Мінска. У спектаклі няма нічога шкоднага, усе кажуць, што спектакль мае вялікае выхавальнае значэнне, але ў Маскве так расправіліся з п'есай, што, я думаю, яго ўсёроўна прыйдзеца стыніць. Спектакль тускаюць паралельна з іншымі, і даводзіцца рабіць імятаў, так што ён ідзе ўніз. Я вырашыла яго не як забаўляльную камедыю, а з пункту гледжання моладзі, як гэта ўплывае на яе. І ў сцэне суда бацькі і дачкі многія вымаюць на сафюкі. Сцэна суда ідзе пры асветленай зале, глядачы становяцца сведкамі працэсу, і пры патрабаванні «Устаць!» некаторыя таксама ўстаюць. Вельмі шкада, што да п'есы так паставіліся ў Маскве. Мне здаецца, што яна паказвае палыцям на некаторых нішчымнасцяў, таму з ёй так і атрымалася.

[...] Я пакуль вольная, зрабіла лекцыю пра Пушкіна, яе зацвердзілі ў Таварыстве распаўсюджвання навуковых і палітычных ведаў. Шмакаў і Канатэлька чытаюць вершы паэты ў час лекцыі. Мы выступалі на Кіме, а цяпер выязджаем на раён, пасля канікул будзем чытаць у інстытутах.

Сакавік 1949 г.

[...] Схапілася з Дорскім на размеркаванні роляў у п'есе «На тым баку» А.Бар'янава. Кіраўніцтва настойвае на тым, што савецкіх людзей павінны іграць летнія акцёры. І, калі я на галоўную ролю прызначу не падыходзячую ім актрысу, то павінна зрабіць для сябе высновы. Я не адступілася, наабыццала, што бяру на сябе адказнасць за работу прапанаванай мною Маркоўскай, а пасля прэм'еры ўвайдзем Бялінскую для ўзмацнення ролі.

Умовы працы былі жудасныя: на мізансцэны (15 карцін) мне былі дадзены чатыры дні, і ўвесь час былі выезды ў раён. Працавала як чорт, не згубіла ніводнай хвілінкі. Мяне вылучала цыркавая хвацка Маркоўскай у працы і абсалютная вера ў мяне як у рэжысёра. Яна амаль не спала і раўля, і пальцы грызла, казала, што, калі не атрымаецца роля, – навесіцца. І вось адбылася прэм'ера – усе аднагалосна прызналі, што Маркоўскай зрабіла каласальную працу! Спектакль усім вельмі падабаецца. Ёсць добрыя акцёрскія работы: Матусевіча ў ролі Мудзінуры, Бялевіча – у ролі Болдырава (яго хацелі скараціць, але я прапанавала настрабаваць яшчэ – і атрымалася). Мельдзюкова зрабіла добрыя эпізоды ў рэстаране: стывае з «Марыцы» і «Найда, тройка!». Публіка нямала, адкуль гэтая актрыса? У нас аркестр

скарачаны, і я, замест джаза ў рэстаране, выпусціла на сцэну Веру Васільеву ў шыкоўнай сукенцы. Яна ахматануе Мельдзюковай, а потым іграе танга, і атрымліваецца пераканаўча без джаза. Дорскі задаволены, што ёсць зборы, але зле, што я пакіннула яго ў дурнях.

Люты 1950 г.

[...] Вельмі захоплена працай над творам І.Тургенева «На прырэадні». Нічога больш не ведаю і ведаць не хачу. Усе, занятыя ў спектаклі, таксама стараюцца: як кажуць, дарваліся да сапраўднай рэчы. Не ўяўляю, што з гэтага атрымаецца, але цяпер атмасфера ў творчым калектыве нагадвае лепшыя часы працы ў драмстудыі. Акцёры, асабліва моладзь, перад кожнай рэпетыцыяй хваляюцца. Працуем, не нахабнічаючы з мастацтвам, з унутранай трыянцілісцю. Гэтак у нас даўно не было. Вельмі хачу, каб вынік атрымаўся добрым. Гэта мне важна не дзеля таго, каб здзейснілася чарговая работа. Тут справа ў прыцыпных пытаннях, у метады. Ёсць шэраг рэчаў, пра якія ў нас не прынята казаць, напрыклад, пра біяграфію вобраза і г.д.

[...] Шмат яшчэ трэба зрабіць, але мне здаецца, што ўжо ўключаем водар прозы Тургенева.

Сакавік 1950 г.

[...] Рапартую: спектакль атрымаўся. Усе, хто не прызнаваў мяне, прызналі і, лёгчы, што зроблена добрая рэжысёрская праца. З усяго, што кажуць пра спектакль, самае каштоўнае для мяне тое, што гэта – Тургенев! У нас прынята казаць пра класіку, што гэта не Астроўскі, ці не Чэхаў, а тут, здаецца, спектакль, прасякнуты духам аўтара. Мне самой ён падабаецца сваёй унутранай чысцінёй, свежасцю, шчырасцю. Вельмі шмат добрых акцёрскіх работ. І, вядома, я тысячу разоў мела рацыю, калі ваявала так настойліва, каб галоўныя ролі выконвала моладзь. У гэтым поспех спектакля: юнацтва і чысціня робяць спектакль незвычайным. Па-першае, на сцэне ціха размаўляюць, а не лямантуюць; усе акцёры разумеюць: тое, пра што гавораць, – гэта ўжо імята.

[...] акцёры зрабілі ўсё, што маглі. Мяне не зусім задавальняе Сяргейчык – Стахаў, але нічога не зменіш. Адзначалі на абмеркаванні выдатную работу Ёльскага (Іван Іванавіч), такая ж незвычайная работа ў Ёльскай (Стахава).

Усе аднадушна хваляць Казлова (Бярэсень) і маладую пару – Шакаву (Алена) і Яроменку (Інсараў). Добрая Мельдзюкова (Зоя).

Танечка! Як мне прыемна падзяліцца з табой радасцю таму, што гэта першая работа, якую я рабіла ад усяго сэрца!

[...] Мяне выбралі ў мясцовы камітэт і далі вытворчы сектар. Не люблю я займацца грамадскай працай, але даводзіцца. Ва ўсялякім разе цяпер абмеркаванне спектакляў ідзе не па загаду дырэктара, а ўжо па лініі МК.

Канец 1951 г.

Дарагая Танечка!

Не адразу табе адказала, чакала, калі выйдзе прэм'ера «Раскіданага гнязда», каб табе напісаць. Спектакль, у асноўным, атрымаўся добрым, вельмі шмат яшчэ трэба працаваць, але тубліка ўспрымае добра і будзе хадзіць. Самае галоўнае, цяпер зразумела, што п'есу можна ставіць, і яе будуць ставіць іншыя тэатры.

[...] Павел скончыў здымкі, заехаў на пару дзён дамоў і ціха паехаў у Мінск. Ты яго там, магчыма, сустрачэш. Я пакуль на рэздарожжы, не ведаю, што будзе далей. Тэлефанавалі Люта-роў і прапанавалі мне месца галоўнага рэжысёра Беларускага тэатра. Я, вядома, адмовілася.

[...] Прапануюць у Купалаўскі. Але ў іх там перавытворчасць рэжысёраў: Палыжаў, Саннікаў, Кухта, Гавава і галоўны над галоўным Судак. Ад варыянта Люта-роўчана – даць замест мяне

Тэатру імя Я.Коласа Кухту ці Гававу – Сябінскі катэгарычна адмовіўся.

[...] Трэба сказаць, што калі ўзялі пытанне пра мой адыход у сувязі з пераводам Малчанава, да мяне ў тэатры выявіліся такія ідуцёныя адносіны, якіх я і не чакала. Я, бадай што, адзіны ў тэатры чалавек, пра якога ніхто нічога не кажа кепскага.

[...] Што будзе са мной, дзе я буду працаваць? Нічога не ведаю, хілюся да таго, каб застацца ў Віцебску. Калі Малчанава будзе нешта пераадольваць, дык мне тым больш. Мінскі тэатр – гэта, зразумела, не МХАТ, куды можна ісці на любыя ўмовы, а ваяваць з інтрыгамі і займацца палітыканствам я не ўмею і не хачу. Такі характар, нахлесталі тваё, але тут да мяне ўжо прызвычаліся.

2-я пачова 1956 г.

[...] Я надаўна прыехала з Масквы, з Усесаюзнай нарады па тэатральных рэжысуры і драматургіі. Шмат было цікавага. Ад Беларускай былі і я і Рахленка.

[...] Прачытала «Известия». Мяне гэта абсалютна не хвалюе, мне ўсё роўна, што пра мяне кажуць. Я ведаю, што раблю правільна, а як я размаўляю – гэта мая справа.

[...] Да нас прыехаў акцёр з Масквы, які працаваў у МХАТ, паслалі выклік акцёру з Львоўскага ТЮГ, які іграў Цынура, Паўліка Марозава, Валодзію Ульянава і г.д.; да нас таксама прыйдуць выпускнікі нашага інстытута Лебедзеў, Куляшоў і Іванов; узялі ў ТЮГ Говар-Бандарэнку, так што месцы застаюцца толькі для нашых салдат.

[...] Пакуль я працую, да нас будуць прыходзіць толькі патрэбныя тэатру людзі, а наладжваць дабрабыт тых, каго мне прапануюць, я не буду, і ніхто мяне не прымусяць гэта рабіць.

Чэрвень 1957 г.

Добры дзень, Танечка!

[...] Ты хочаш, каб я падказала ў Міністэрстве цікаваціца справамі Ваіскага калектыву – я настрабую, але думаю, што з гэтага нічога не атрымаецца. Абыякавых усюды шмат, а тым больш сярод чыноўнікаў.

[...] Цяпер пра справы ў ТЮГ. Вельмі напружана працавалі над спектаклем «Юныя мсціўцы». Нас з гэтай прэм'ерай зналі «у хвост і ў грыву», каб выпусцілі да фестывалю. Але ў час яго правядзення забралі наша памяшканне, і нам зусім не прыйшлося іграць на фестывалі. Прэм'ера адбылася 29-га. Нікога з кіраўніцтва, вядома, не было. На спектаклі прысутнічалі дэлегаты ад саюзных рэспублік, якія потым у ЦК так усхваляваны пра яго адгукаліся, што кіраўніцтва тэрмінова накіравала ў Маскву Стэльмаха на камісію для прагляду «Юных мсціўцаў» з мэтай паказу на фестывалі ў сталіцы. Бачыш, як добра кіруюць? Вядома, мы ў Маскву не тратім, але няхай крыху папашу. Гэта зусім не дрэнна.

Канец 1958 г.

[...] Пастаноўка «За лясамі дрыгучымі» вельмі складаная, адных музычных нумароў – 51, шмат масавых сцэн. Заняты не толькі ўвесь калектыв тэатра, а і ўвесь 4-ы курс тэатральнага інстытута. А ў мяне шмат часу аднялі «Сябры», а цяпер не ведаю, як паспець усе зрабіць. На студзень запланаваны паказ у Крамлёўскім палацы летніх спектакляў тэатраў Беларусі. Тэатры Янкі Купалы, Якуба Коласа, Руска і Оперны са сцэны лезуць – працуюць, каб трапіць. А раптам і мы тратім? Толькі б здароўя хапіла! У тэатры рэпетыруем у трох месцах: у адным памяшканні – хары, у другім – салыныя сцэны, а ў трэцім – акцёры. У нас жартуюць, што мы вырашылі з операй канкураваць. Вось так і жывём!



У гэтым сезоне справы ў нас давалі паспяховыя. Адкрыліся мы прэм'ерай «У пошуках радасці», спектакль выправіўся і прайшоў ужо больш за 30 разоў, праз месяц выпусцім «Не верце цыніні», а цяпер – «Сябры».

Попыт на нашыя спектаклі вялікі, адмаўляем многім установам таму, што, як правіла, білеты ў тэатр прададзены на тры тыдні ўперад.

Снежань 1963 г.

[...] Выпусцілі добры спектакль, мае назву «Ганарліўка». Павел таксама паставіў у ТЮГ спектакль для дзяцей. Хутка вазьмуся ператрасаць тэатр, а то не мела часу! Вельмі рада за цябе, бо ты, нарэшце, атрымала тое, што хацела, – імята іграеш.

[...] Я маю, каб з'явіўся наступіла вясна, і я змянюся на дачу і пачну зноў расліны лад жыцця. Спадзяюся, што ты як-небудзь завітаеш да нас у Мінск. Жадаю, каб увес 1964 год ты была здаровая, іграла столькі, колькі захочаш.

17 сакавіка 1964 г.

Добры дзень, Танечка!

Столькі сфраў, што няма магчымасці напісаць табе, а я наогул не пісала.

[...] У ТЮГ такія справы: выпусцілі «Астанаву славы» для школьнікаў сярэдніх класаў, 20 сакавіка выпускаем «Двох вероніц» у пастаноўцы Фёдарова, а ў рабоце зніходзяцца «Свое родзі» – паладзім і «Дама-невідзімка». Астроўскага стаўлю я, а «Даму» ў навуцальным парадку для маладых акцёраў – Малчанаў. Мы адначасова запустілі ў работу 4 спектаклі і цяпер залежым ад працы цэхаў – не спраўляемся.

Пасля Шэкспіра пачынаем працаваць над «Сярэбранай табакеркай» паводле Змітрака Бядулі. Будзе ставіць Батурын, ён працаваў у Гомелі, а цяпер – у Маскве, у Тэатры кінаакцёра. Дамаглася ад Міністэрства дазволу на правядзенне конкурсу ў сярэдзіне мая. У сувязі з гэтым узялася ўсялякая мушэ са дня, дакументы на спадчына, – настрабавалі зрываць рэпетыцыі. Ідзе вайна, як на фронце. Думаю, да закрыцця сезона ўсё будзе як належыць.

[...] Магчыма, у красавіку мне прыйдзеца паехаць у Англію на шэкспіраўскі фестываль. Ад Беларускай ёсць адно месца ў саюзнай дэлегацыі. Ды я гэтаму яшчэ не веру, калі будзе білет на рукі, – тады гэта рэальна.

[...] Да дачы не дабрацца. Снегу зашмат намяло. Да 1 мая думаю пераехаць на дачу, зноў зажыць пустэльніцкай. Прывязджай. Цалую. Люба.

Л.Мазалеўская ў ролі Ваучыні (кінафільм «Залатыя агні»), 1935 г.

Сцэна са спектакля ТЮГ «Аркадзь Жыгалькі» Я.Пасова з удзелам Э.Аўчыніковай, І.Дабралюбова, В.Торасова, М.Краявой. 1957 г.

Фота з Беларускага дзяржаўнага архіва музея літаратуры і мастацтва.



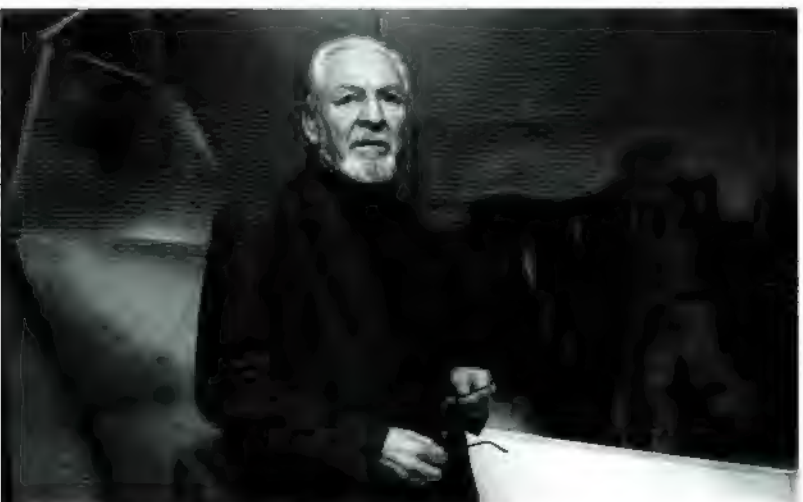
¹БДМММ, ф.244, воп.1, с.173, арк.1-2

²Там сама, ф.111, воп.1, с.30, арк.5
Там сама, ф.12, воп.1, с.341, арк.32
³Там сама, ф.150, воп.1, с.151, арк.5

МУЗЕЙ ЕЎРАПЕЙСКАГА КЛАСА:

ці будзе адкрыты новы будынак Музея сучаснага выяўленчага мастацтва?

Васіль Пятровіч Шарапавіч – народны мастак Беларусі, заслужаны дзеяч Рэспублікі Польшча, лаўрэат Дзяржаўнай прэміі Рэспублікі Беларусь, прафесар, дырэктар Музея сучаснага выяўленчага мастацтва, аўтар ілюстрацый да кнігі «Пан Тадэвуш» А.Міцкевіча (1998), «Новая зямля» Я.Коласа (2002).



мерах на рашэнню праблем развіцця культуры і мастацтва» 1 лютага 2001 г. Міністэрству эканомікі: «Запланаваны выдзяленне сродкаў на праектаванне і будаўніцтва Музея сучаснага выяўленчага мастацтва» (газета «Культура» №8 за 2001 г.).

Пра ўсе гэтыя і шмат якія іншыя праблемы разважае дырэктар музея народны мастак Беларусі Васіль ШАРАПАВІЧ.

— На пачатку 1998 г. калі яшчэ выдзяляліся пэўныя сумы грошай на праектаванне новага будынка музея і быў падпісаны паміж Мінгарвыканкамам, Міністэрствам культуры і Музеям сучаснага выяўленчага мастацтва графік рэканструкцыі з тэрмінам заканчэння ў 2003 г. мы актыўна заняліся стварэннем канцэпцыі. Думаем, што ў музей павінны быць прадстаўлены ўсе віды, стылі і накірункі мастацтва, якія маюць месца ў Беларусі апошняй чвэрці XX стагоддзя. Але назва музея пры гэтым пачала гучаць недакладна. Гаворка павінна ісці пра Музей сучаснага мастацтва, каб мець падставу ўключыць у лекцыю не толькі выяўленчае мастацтва, але і ўжытковасць, фітаграфію, архітэктурныя праекты, дызайн, такія сучасныя формы, як відэа-арт, інсталяцыі і г.д.

Аднак сёння справа рэканструкцыі знаходзіцца ў замарожаным стане. Міністэрства культуры, якое разам з Мінгарвыканкамам павінна было знайсці бюджэтныя і пазабюджэтныя сродкі для фінансавання праектных работ, за апошні год зусім не выдзяляла на гэта грошай. Сёлета сітуацыя паўтараецца. Не варта гаварыць і пра саму рэканструкцыю, на якую прадбудоўваліся дзяржаўныя сродкі і якая павінна была пачацца ў 2000 г.

Другая важная праблема. Кінатэатр «Беларусь» на Юбілейнай плошчы, які перададзены музею пад рэканструкцыю, будаваўся па тыпавому для 50-ых гадоў праекту, як, напрыклад, і кінатэатр «Мір». Ужо пяць гадоў ён стаіць пусты, зачынены, неадрамантаваны, але само месца ў цэнтры горада прыцягвае ўвагу розных арганізацый і камерцыйных структураў. І, натуральна, за гэты час знайшліся нямала жадаючых забраць яго ў сваё карыстанне. Напрыклад, Беларускі патрыястычны саюз моладзі намагаўся стварыць там культурна-забаўляльны цэнтр. Тым не менш мы здолелі адстаяць будынак і дарэмна.

Сёння гэта месца – адзінае ў цэнтры горада, дзе можна стварыць музей еўрапейскага класа, іншай пляцоўкі горадабудаўнічай сітуацыя не дазваляе. А музей нельга пабудаваць на ўскрайку, у Сухараве ці Малінаўцы, такой практыкі ў свеце няма. Калі не сёння, дык заўтра ці паслязаўтра рэканструкцыя пачнецца, і мы гэта месца павінны ўратаваць. І міністр культуры Л.Туляка цалкам падтрымлівае наша меркаванне.

— Кінатэатр быў перададзены Міністэрству культуры Пастановаю Савета Міністраў для рэканструкцыі пад

музей, але ў дадатак Мінгарвыканкам перадаў у распараджэнне музея і сквер вакол былога кінатэатра.

— Мы разам з галоўным архітэктарам музея Л.Маскалёвічам прыклалі шмат намаганняў для стварэння цікавага праекта Музея сучаснага мастацтва, спрачаліся, выбіралі сярод розных варыянтаў, урэшце знайшлі пэўную згоду. Мы зыходзілі з таго, што наш музей – музей будучага. І трэба прадбудоўваць умовы яго існавання ў будучыні. Гэта павінен быць не акадэмічны будынак, а нейкая рухомая структура, якая б рэальна дазваляла сінтэз мастацтваў ад паэзіі і музыкі да перформансаў. Мы сіланавалі залы самага рознага памеру, прадумвалі магчымасць іх лёгкай перааганіроўкі. На апошнім паверсе для рухомасці экспазіцыі прадбудоўваліся канструкцыі сцен, якія механічна могуць павялічваць ці памяншаць памяшканне, змяняць прастору выставы. Нават кафе ў будынку спраектавана так, каб дазваляць праводзіць там тэатральныя ці мастацкія акцыі.

Таму я ў свой час звярнуўся да тагачаснага мэра Мінска спадара Ярмошына з просьбай перадаць у наш распараджэнне сквер вакол кінатэатра, які можна ўключыць у культуралагічную дзейнасць музея. Многія мастацкія акцыі маглі б выходзіць са сцен будынка на прастору ці наадварот. Вакол сквера будзе прыгожая агароджа, фантан, скульптурныя кампазіцыі.

— Ці ўлічваўся вопыт замежных краін у праектаванні новага будынка Музея сучаснага выяўленчага мастацтва?

— Калі я сам бываў за мяжою, першае, на што звяртаў увагу, – гэта музеі сучаснага мастацтва. Напрыклад, у Ангтвэргене я крокамі вымераў плошчу такога музея. Цікавы музей Людвіга ў Кёльне, названы імем прадпрямальніка, які яго заснаваў, там сабраны і авангардныя жываліс, і відэа, і інсталяцыі. Канешне, такі вялікі музей нам не пабудаваш, але мы можам мець таксама вельмі сучасны па архітэктуры і ўнутранаму абсталяванню будынак.

— Так хочацца памарыць... Як новы будынак музея наглыне сцены старога кінатэатра, яго плошчы павялічыцца ў сем разоў, як з'явіцца нарэшце залы з рухомымі канструкцыямі для выставаў, вялікія прыстасаваныя фандасховішчы, і галоўны захавальнік музея не будзе непакоіцца, што непараўна папсюцца карціны, калі раптам у кватэры наверх пераверсе вадзі.

— Пакуль што прадметна рэканструкцыя музея нікога не цікавіць. І нібыта нікому яна не патрэбная. Але гэта трэба будучыні, нашым дзецям і ўнукам. Глядзіце, які высокі імідж атрымаў музей за гады свайго існавання, гэта бачна па штодзённай колькасці наведвальнікаў.

Сёння музей здымае свае памяшканні на праспекце Скарыны, 47, у горада, які выступае ў асобе ЖРЭА і Адміністрацыі Савецкага раёна. Музей з'яўляецца бясплатным арандатарам, мы павінны аплачваць толькі камунальныя паслугі. Але своечасова рабіць гэта мы не ў стане. Музей, як дзяржаўная структура, залежыць ад фінансавання Міністэрствам культуры Беларусі, ад адносінаў да нас казначэйства.

У нас скончыўся пяцігадовы тэрмін арэнды памяшканняў, і мы, хоць і не па свай волі, але з'яўляемся даўжнікам. Нам было прапанавана: «В срок до 25.01. сдать занимаемое помещение по ул. Красной, 22 (юридически адрес музея – Рэд.), по акту приёма-передачи, составленному с участием представителей сторон». Бо іначай «объединение обратится в Хозяйственный Суд о Вашем выселении».

У фондах музея знаходзіцца сёння звыш 1800 твораў мастацтва, якія з'яўляюцца дзяржаўнай каштоўнасцю на мільяр-



ды рублёў. Дык пра якую задачу ключоў ідзе размова? Тая самая адміністрацыя раёна хоць бы пацікавілася маштабам дзейнасці музея. Выселіцца музей можа толькі ў рэканструйванае памяшканне кінатэатра «Беларусь», таму што сёння іншага прыстасаванага месца, якое адпавядала хоць бы мінімальным патрабаванням музейнай дзейнасці, у Мінску няма.

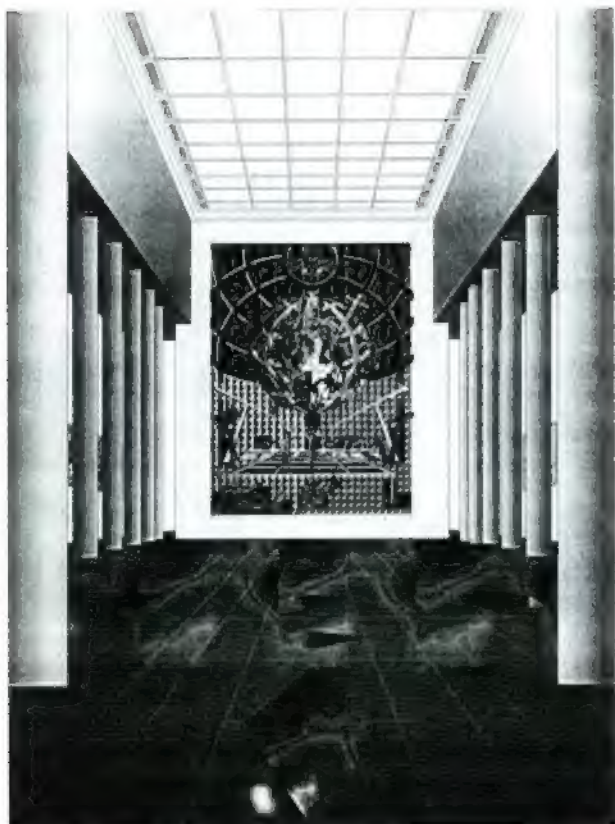
Яшчэ ў пазамінулым годзе нам давялося адстойваць свае правы ў гаспадарчым судзе з-за несвоечасовай выплаты музею камунальных плацяжоў. Але ж грошы музей не дастае з уласнай кішэнні. Дзяржава ў асобе Міністэрства фінансаў не выдзяляе Міністэрству культуры неабходных рэсурсаў, да таго ж нават выдзеленыя грошы затрымліваюцца казначэйствам да двух месяцаў па плацёжных патрабаваннях. Іншых даходаў музей не мае. На жаль, падобныя праблемы з фінансаваннем тычацца не толькі Музея сучаснага выяўленчага мастацтва, але і іншых структураў дзяржаўнага падначалення.

За няматэрыялы ў нашым музеі неаднаразова адключалі тэлефоны. Адзінае, чаго нельга зрабіць, гэта адключыць цэлаю і электрычнасць, бо над намі знаходзіцца жылы дом. Праблема ў нашай сітуацыі ў тым, што сапраўды існуе такі дакумент, які дазваляе ўласніку не прыцягваць дагавор з арандатарам, калі ён не разлічыўся да канца дзеяння дагавору. Таму на сённяшні дзень музей аказаўся ў безвыходным становішчы. Выратаваць сітуацыю можа толькі сама дзяржава, якая павінна давесці да гарадскіх уладных структураў, што праца Музея сучаснага выяўленчага мастацтва – справа дзяржаўная і тут ёй па магчымасці трэба спрыяць і дапамагаць, а не прапаноўваць скасаваць яе простым высяленнем на вуліцу.

— Штогод калекцыя музея павялічваецца. Але ў асноўным за кошт падараных твораў. Якія фінансавыя магчымасці і перспектывы мае музей на будучыню ў дачыненні да свай калекцыі?

— Прыяду некаторыя лічбы. За 1998 год мы закупілі 41 твор мастацтва, 8 атрымалі ў падарунак. За 1999 год мы набылі ўжо 60 адзінак і атрымалі 45 падарункаў. За 2000 год суднасна 57 і 42, за 2001 – 37 і 22. Самы паказальны ў гэтым сэнсе 2002 год: мы набылі толькі 31 твор, а атрымалі ў падарунак – 277. Прычым музей рэдка калі закупляў некалькі твораў аднаго і таго ж мастака. Гэта робіцца спецыяльна, каб нават у такіх

існуючыя інтэр'еры ў сённяшнім будынку музея.



Проект
гобеленовай
залы.

складаных фінансавых умовах сфарміраваць разнастайную мастацкую калекцыю. За кошт падарункаў мы маем таксама творы з далёкага замежжа і расійскіх мастакоў.

На працягу ўсіх гадоў існавання музея я часта ставіў пытанне, каб у самым пачатку года мы ведалі, колькі грошай маем на закупку твораў. Мы можам быць незадаволенымі гэтай сумай, але ў любым выпадку мы атрымалі б магчымасць планавання папаўнення сваіх фондаў. Але такая сістэма застаецца толькі пажаданнем, якое яшчэ ніводнага разу не спраўдзілася.

Тым не менш мы адбіраем працы для закупкі на выставах і ў майстэрнях. Тое-сёе купіваем за кошт спецыяльных прэзідэнцкіх грантаў, якія дзелім з Нацыянальным мастацкім музеем. У мінулым годзе гэта сума складала 80 мільёнаў рублёў на два музеі. Гэта зусім мала. Таму і цану вызначаем нізкую, каб набыць больш твораў, і гэта, натуральна, выклікае незадаволенасць аўтараў. Некаторыя творы чакаюць грошай на закупку па два-тры гады. Нашаму музею, які павінен паспець ахапіць усе мастацкія дзясятні сучаснасці, 20-30 твораў, набытых за год, не дазваляць скласці шырокую мастацкую панараму. Выратоўваюць дабрачынныя ахвяраванні і падарункі мастакоў.

— А ці мае сам музей магчымасць нейкім чынам зарабляць грошы?

— На жаль, вельмі мала. Пытанне гэта для нас балючае. Чатыры гады ўваход на выставы быў свабодны. Я лічыў і лічу, што гэта было правільна, таму што ў нас няма інфраструктуры музея — пастаяннай экспазіцыі, як у Нацыянальным мастацкім музеі, а самае галоўнае — таму што наш музей прапагандуе рухомую, сучасную мастацкую панараму, у якой здзейснілі моладзь, студэнты. А гэта самая сацыяльна неабароненая частка грамадства. Але год таму музей быў абавязаны зрабіць платны ўваход. Кошт білетаў мы зрабілі ўдвая

ніжэй, чым нам было прапанавана. Усё ж гэта не спосаб зарабляць грошы, тым больш што мы павінны былі ўвесці штатную адзінку касіра. Колькасць глядачоў пасля ўвядзення ўваходных білетаў значна знізілася. А гэта азначае, што функцыі па папулярызацыі сучаснага мастацтва недастаткова выконваюцца.

— Нацыянальны мастацкі музей знаходзіў у такой сітуацыі выйсце. Ён мае спонсара.

— На вялікі жаль, у нас падобнага спонсара не знайшлося. А сёння самы даходны «бізнес» для дзяржаўнай структуры — здаваць у арэнду свае памяшканні. Мы, як бяссплатныя арандатары, не маем права гэта рабіць. Практычна не займаемся і камерцыйнымі выставамі. Праўда, у кінатэатры «Беларусь» некалькі дзесяткаў метраў у нас арандуецца, хатня там няма ні цяпла, ні святла, ні вады.

Адзіная сістэма, якая ў нас добра спрацоўвае, — гэта падарунак. Мастак, якому музей прадастаўляе залу для выставы і дапамагае зрабіць экспазіцыю, дорыць яму адзін твор па выбару музейных супрацоўнікаў. Такім чынам нашы фонды папаўняюцца творамі, якія мы не змаглі б набыць самастойна з-за іх вялікага кошту. Не супрацоўляюцца і аўтары, бо для іх гэта таксама гонар — захаваць твор у калекцыі Музея сучаснага выяўленчага мастацтва.

— Музей не адчувае недахопу ў жадаючых экспанавання ў яго сценах. Тут заўжды было не менш за два адкрыцці новых выставаў у месяц.

— У нас толькі дзве залы, але яны вельмі ўтульныя. З фінансавай дапамогай майго сябра — нямецкага мастака, прафесара Уда Шэля — перад яго персанальнай юбілейнай выставай, якую ён наважыўся зрабіць у Мінску два гады таму, і сіламі нашых супрацоўнікаў мы перафарбавалі сцены з шэрага ў белы колер.

Калі ж звярнуцца да статыстыкі, можна ўбачыць, як разгорталася выставачная дзейнасць музея за ўсе пяць гадоў існавання. З 18 мая 1998 г. у музеі і па-за яго межамі адбыліся 23 выставы, у 1999 г. іх было ўжо 45, у 2000 г. — 50, у 2001 г. — 28, у 2002 — 40. Гэта вельмі неблагія лічбы.

Музей ладзіць выставы як беларускіх, так і замежных мастакоў. Мы імкнемся паказаць увесь спектр развіцця і пошукаў сучаснага мастацтва, ад рэалістычнага да канцэптуальнага. Музей праводзіць і перасоўныя выставы ў гарадах Беларусі, удзельнічае ў многіх днях культуры ў розных краінах свету. Так, у 2002 г. музей падрыхтаваў выставы сучасных беларускіх мастакоў да дзен культуры Беларусі ў Парыжы (цэнтр П'ера Кардэна), у Кіеве, Санкт-Пецярбургу.

— Наколькі вялікі калектыў працуе ў музеі?

— У музеі цяпер працуе 35 чалавек, калі лічыць усіх — аддыржэтар да прыбіральшчыцы. Адрэзавы выставаў запоўнены цалкам, там працуе 5 чалавек. Варта сказаць, што нашы супрацоўнікі, як і ва ўсіх музеях, атрымліваюць мізэрныя грошы. Напрыклад, старшы навуковы супрацоўнік мае аклад у 79 тысяч. А працуюць у Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва пераважна маладыя людзі, якія маюць сем'і, дзяцей. І калі б мы не мелі нейкай магчымасці падтрымліваць іх прэміяй ці матэрыяльнай дапамогай, гэта праца стала б іспытам на выжыванне.

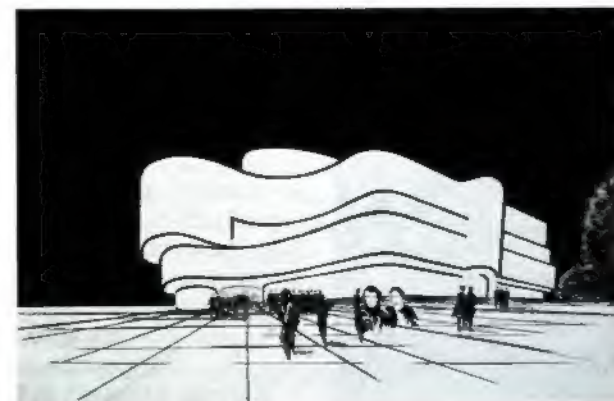
— Наша мастацтвазнаўства надзвычай беднае на даследаванні сучасных тэндэнцый у выяўленчым мастацтве. Ніяка адпаведных альбомаў, грунтоўных выданняў. Як вы лічыце, ці не павінен сёння гэту навуковую функцыю ўзяць на сябе Музей сучаснага выяўленчага мастацтва, які, на сутнасці, гуртуе вакол сябе новыя мастацкія кірункі і імёны?

— Згодзен па сутнасці справы. Але мы жывём у рэальных абставінах. У структуры музея закладзены навуковы адрэз. Аднак пакуль няма адпаведных спецыялістаў, каб ён працаваў на поўную моц, не гаворачы пра фінансаванне якіх-небудзь навуковых выданняў. Мастацтвазнаўчае аддзяленне Беларускай акадэміі мастацтваў рыхтуе толькі першыя выпускі дзённага мастацтвазнаўчага аддзялення. Некалькі выпускнікоў ужо працуюць у аддзеле выставаў нашага музея. А колькі часу трэба, каб ім набрацца вопыту, абараніць дысертацыі. Мастацтвазнаўчыя кадры — пытанне вельмі балючае для рэспублікі.

— Ад пачатку заснавання Музея сучаснага выяўленчага мастацтва стаяла пытанне, ці не зробіцца праблемай падзел выставачнай тэматыкі паміж ім і Нацыянальным мастацкім музеем, які досыць часта экспануе выставы сучаснага мастацтва?

— Пэўная розніца існуе паміж выставамі ў Нацыянальным мастацкім музеем і тымі, што ладзіцца ў нас. І яна з часам павялічваецца. Дарэчы, канфрантацыі паміж двума музеямі не адбылося. З самага пачатку мы гаварылі пра тое, што Нацыянальны мастацкі музей, як структура больш акадэмічная, павінен прадстаўляць гісторыю мастацтва, дзелячы, якія ўжо заявілі пра сябе. Музей сучаснага выяўленчага мастацтва павінен быць накіраваны на мастацкую моладзь, прапаноўваць новыя імёны, новыя тэндэнцыі, нешта спрэчнае і нечаканае. Думаю, у Нацыянальным мастацкім музеі нікога спрэчнага быць ужо не можа.

У перспектыве — напрыклад, гадоў праз пяцьдзесят — сабраную калекцыю нашага музея можна было б перадаваць у Нацыянальны мастацкі музей — ужо як гісторыю выяўленчага мастацтва. А Музей сучаснага выяўленчага мастацтва павінен і далей займацца працэсам развіцця мастацтва свайго часу.



3 «Мастацтва» № 3



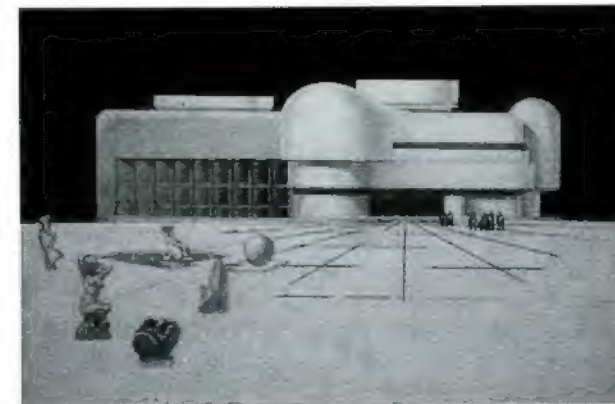
КАМЕНТАРЫЙ

Пра тое, якім будзе новы будынак
Музея сучаснага выяўленчага мастацтва,
разважае галоўны архітэктар праекта
Леанард МАСКАЛЕВІЧ:

— Мой творчы пошук быў накіраваны на тое, каб знайсці новае ў знешнім абліччы будучага Музея сучаснага выяўленчага мастацтва, значна павысіць якасць і эканамічнасць праектных вырашэнняў. Стварэнне такога музея — вельмі важная задача, я адчуваю яе як падняцце прэстыжу нашай дзяржавы і культуры ў свеце. Не сакрэт, што за апошнія дзесяцігоддзі ў многіх дзяржавах свету ўвага да будаўніцтва музеяў узрасла. У Амерыцы, напрыклад, іх колькасць павялічылася ў паўтарадва разы, сёння іх налічваецца ў краіне тысячы. І кожны з іх актыўна працуе і прыносіць немалы прыбытак.

Музей сучаснага выяўленчага мастацтва задуманы як унікальны комплекс, дзе будуць не толькі выставачныя плошчы і вялікія фондасховішчы, але будзе месца і магчымасць нала-

Леанард
Віктаравіч
Маскалевіч —
кіраўнік
творчай
майстэрні,
заслужаны
архітэктар
Беларусі,
прафесар.



Праектныя
распрацоўкі
новага будынка
Музея сучаснага
выяўленчага
мастацтва
(стар. 17–18).



Існуючыя
інтэр'еры
у сённяшнім
будынку музея.
П.Журавлёў.
Скульптура
«Маладзіці».
Бронза.

дзяцц навукова-даследчую працу, публічныя лекцыі, канцэрты, кінапрэм'еры, а таксама і інтэр'еры студыі і г.д. Для мяне як архітэктара праектаванне такога музейнага будынка надзвычай цікавае. Тут можна праявіць творчую фантазію, таму што музей аб'ядноўвае шматфункцыянальныя прасторы, архітэктурныя формы, прысьмы асвятлення, матэрыялы. Такі будынак успрымаецца і як нейкі культурны сімвал, вобразны пачатак, словам, музей – самая адпаведная тэма для навацый і авангардных ідэй. Думаю, што ўрэшце і сам будынак прадстане перад гледа-

дачамі як свосабылівы экспанат. Дарэчы, праект, выкананы аўтарскім калектывам творчых майстэрняў, атрымаў у 2000 г. на конкурсе Сертыфікат інтэрнацыянальнай акадэміі архітэктуры за архітэктурную навізну.

Праектаванне музея мела пэўны складанасці і асаблівасці. Найперш – тое, што будынак размяшчаецца над абодвума таселамі лініі метро Няміга – Фрунзенская. І таму для ўмацавання падмурка будзе прыкладзена жалезабетонная пліта таўшчынёй 600 мм. Па-другое, кінатэатр «Беларусь» знаходзіцца нібы ў «яме», і мы мусілі гэта ўлічваць у плане рэканструкцыі. Справа ў тым, што неабходна было захаваць не менш за 50%

сцен кінатэатра «Беларусь» і выкарыстаць іх у якасці ўнутраных. А непасрэдна музейны будынак «падняць» зрокава над зямлёю з дапамогай архітэктурнага вырашэння. Таму будучы музей будзе мець падземны цокальны паверх і яшчэ тры паверхі над зямлёю. Агульная плошча зямельнага ўчастка складае 1,5 гектара, і для стварэння вакол музея выразнага месца для скульптурнага парку таксама неабходна падсыпаць зямлю пад будынкам музея. У праекце мы ўлічвалі, што пры сённяшнім узроўні урбанізацыі на Юбілейнай плошчы трэба спраектаваць таксама падземную пляцоўку для гандлёва-выставачнага цэнтра з аўтастаянкай на 200 машын для Цэнтральнага раёна г. Мінска.

Памеры будынка. Музей сучаснага выяўленчага мастацтва значны: 66 на 87 метраў пры вышыні 15 метраў. Аб'ём памяшкання павялічыцца з 7062 куб.м кінатэатра да 59225 куб.м музея. Цэнтральным кампазіцыйным і аб'яднальным элементам стане трохсветлавая прастора-атрыум, дзе будзе створана габеленная зала і вывешаны «Табелен стагоддзя» А.Кішчанкі. Знешне і ўнутры будынак будзе ўпрыгожаны сучаснымі матэрыяламі. Шкляныя часткі купала і атрыума плануецца выканаць з лёгкіх металічных канструкцый і празрыстых плітаў Capilarglas «Okalux», якія забяспечаюць абарону ад інфрачырвоных выпраменьванняў і раўнамерную цеплазахову. Ліфт таксама будзе зроблены са шкла, і пры пад'ёме на ім чалавек будзе мець магчымасць свабоднага агляду ўсіх паверхняў.

Выставачныя залы для жывапісу, графікі, скульптуры, дызайну, архітэктуры, конкурсных праектаў, фота- і кінадымак, шматфункцыянальныя і канферэнц-залы – скрозь па ўсіх паверхах, як і фондасховішчы. Цікавая дэталь: на трэцім паверсе выставачная зала будзе мець рухомыя канструкцыі ўнутраных сценаў, што дазволіць рабіць любыя эксперыменты з заламі экспазіцый.

Знешне музей будзе мець вельмі выразную архітэктурную форму, якая дапаможа яму вылучыцца ў тыпавым гарадскім асяроддзі, забудаваным у 1950 – 80-ыя гады. Знешні белы колер забяспечыць абліцоўка плітамі «Lisoban» па металічным каркасе, якія самі па сабе маюць белы колер і пластычную структуру.

Я спадзяюся, што мінчане ўбачаць такі калі-небудзь прыгожы белы гмах Музея сучаснага выяўленчага мастацтва з гладкімі плоскасцямі прамых і выгнутых сценаў, з рытмікай рознавысокіх апораў, з квадратамі вітражоў на фасадзе. Усё гэта накіравана на стварэнне вобразнасці ў знешнім абліччы музея, сімвалізму, знакавага характару архітэктурных формаў, высаканісці і навізны.

**Матэрыял падрыхтавала
Наталія ШАРАНГОВІЧ.**

Праламленне мастацкіх традыцый у маляванках Язэпа Драздовіча

П Аксана КОЎРЫК

аводзі асабістага сведчання Язэпа Драздовіча, што захавалася ў ягоных дзённіках, ён распачаў працу над маляванымі дыянамі ў імкненні паспрыяць «развіццю ў народзе мастацкага эстэтычнага пачуцця» ўлетку 1934 года. Занятку гэтаму, як вынікае з дзённікавых запісаў, ён аддаваўся ўсёй душою, не шкадуючы ні часу, ні сілаў і не надта пры гэтым хваляваўся, а хутчэй, згодна з натурай сваёй, проста не залумваўся ўсюр'ёз пра матэрыяльны бок справы. Мізэрны фінансавы вынік ягоных высілкаў («Усяго разам за вясну, лета і восень зрабіў 25 штук дыяноў, а зрабіў, не лічачы расходаў на фарбы, алеі і інш., – 81 залатоўку»), а разам з тым нястача, нават жабрацтва, не пазбавілі мастака ні энтузіязму ў ягонай творчай дзейнасці, ні страснай перакананасці ў вялікай сацыяльна-пераўтваральнай ролі мастацтва. У гэтых адносінах ён быў, напэўна, сапраўдным сынам свайго часу, што спарадзіў нябачаныя па сваёй моцы працэсы сацыяльнай трансфармацыі і стаў эпохай з'яўлення самых разнастайных утопій у літаратуры і мастацтве і нават цэлых аб'яднанняў, што ставілі задачу радыкальнай перабудовы грамадства сродкамі мастацтва.

Кранальная наўнасаць, безабароннасць перад жыццёвымі выпрабаваннямі – і разам з тым стацныя да іх адносіны; адчуванне трагічнасці жыцця, усведамленне адзіноты і забытасці разам з надзвычайнай перакананасцю ў сваім абранніцтве; карпатлівасць і грунтоўнасць у збіранні і фіксацыі помнікаў прыроды і нацыянальнай культуры і пры гэтым неверагодны палёт фантазіі ў стварэнні ўласнай «Тэорыі паходжання планеты сонечнай сістэмы», – усё гэта аб'ядналася ў гэтай унікальнай асобе.

Язэп Драздовіч быў мастаком – графікам і жывапісцам, рэзчыкам па дрэву, археолагам, паэтам, пісьменнікам, лінгвістам, педагогам, публіцыстам, даследчыкам геалогіі, гісторыі, архітэктуры, фальклору і этнаграфіі роднага краю, аўтарам незвычайных выяўленчых і літаратурных утопій, але найперш – патрыётам, бо ўся шматгранная дзейнасць вялася дзеля перамогі ідэі нацыянальнага адраджэння.

Да пачатку 1990-ых гадоў у друку з'явілася цэлая серыя публікацый, прысвечаных творчасці Язэпа Драздовіча і, у прыватнасці, яго маляванкам. У адной з іх мастацтвазнаўца Т.Паранская далучыла маляванкі Я.Драздовіча да прафесійнага жывапісу па матывах беларускіх маляваных дыяноў¹ і адзначыла: «Новае, што ўнёс Драздовіч у дыяновы роспіс, – гэта разамішчэнне ў цэнтральнай частцы палатна архітэктурнай выявы». І далей: «Узоры беларускага дойлідства ўводзіліся ў казачны, рамантычны сюжэт. Такім чынам захоўваўся асноўны прынцып маляванага дыяна: рама з кветак аблямоўвае акно ў таямнічы, чароўны, малавядомы свет, народжаны космасам»². Я.Драздовічу, па меркаванню аўтара артыкула, «удалася інтэрпрэтаваць традыцыю, не парушаючы «канона», які як код, як знак, як элемент народнага арнаменту не паддаецца хуткай, павярхоўнай дэшыфравцы»³.

Адметна, што з гісторыка-мастацкага гледзішча Т.Паранская ахарактарызавала значныя работ Я.Драздовіча дваякім чынам, паказаўшы неадназначнасць уземаадносінаў аўтара з



Язэп Драздовіч быў мастаком – графікам і жывапісцам, рэзчыкам па дрэву, археолагам, паэтам, пісьменнікам, лінгвістам, педагогам, публіцыстам, даследчыкам геалогіі, гісторыі, архітэктуры, фальклору і этнаграфіі роднага краю, аўтарам незвычайных выяўленчых і літаратурных утопій, але найперш – патрыётам, бо ўся шматгранная дзейнасць вялася дзеля перамогі ідэі нацыянальнага адраджэння.

устаяванай да яго традыцыйнай дыяновага роспісу. З аднаго боку, ён выступае як прафесіянал-наватар, які ўзбагаціў маляванкі новымі змештавымі элементамі: архітэктурнымі выявамі помнікаў нацыянальнага дойлідства, а з іншага, ён – майстар-традыцыяналіст, які захаваў народную, устойліва-паўтаральную кампазіцыйную схему, вызначаную аўтарам артыкула як «канон». Аднак абсалютна дакладна адзначаная Т.Паранскай дыялектычнасць суадносінаў варыянтнасці і ўстойлівасці ў работах мастака робіць усё ж праблематычным адназначнае прызнанне яго як прафесіянала ў сучасным сэнсе – як жывапісца, што ў поўнай меры засвоіў і ўжывае прыёмы і традыцыі акадэмічнай школы жывапісу. Хутчэй гэта набліжае Драздовіча да народных майстроў, для работ якіх было ўласцівае спалучэнне паўторнасці і зменлівасці. З іншага боку, стылізацыя народнай «манеры» і ў той жа час адыход ад яе, дынамічны дыялог з традыцыйнай выяўляючай у творчасці Я.Драздовіча нейкае інтуітыўнае прадчуванне эстэтыкі постмадэрнізму.

Думаецца, гэта можа быць часткова абумоўлена свядомай установай Драздовіча на захаванне і стылізацыю «жанру» народных дыяновых роспісаў з іх плоскаснасцю і агульнай арнаментальнасцю, што выдае знешні характар яго стаўлення да гэтай традыцыі. Пры гэтым Я.Драздовіч узбагачае гэты жанр навацыймі, прыўнесенымі з «высокага» мастацтва, а ме-

**Кравіа
з замкам.
Тэмпера,
1939 142 x 191**

**Коўрык
Аксана
Аляксандраўна –
мастацтвазнаўца.
Скончыла
аддзяленне
гісторыі і тэорыі
мастацтва
Маскоўскага
дзяржаўнага
універсітэта.
Старшы
выкладчык
кафедры
мастацтва-
знаўства
факультэта
мастацтваў ЕГУ.**

ЗАБЫТАЕ ІМЯ

Нарыс пра жыццё і творчасць мастака Дзмітрыя Полазава

Фаіна ВАДАНОСАВА,
Ірэна КАРАНКЕВІЧ,
Уладзімір ЛЯХОЎСКІ

Ваданосава Фаіна Аляксандраўна. Скончыла Беларускае акадэмічнае мастацтвае. З 1972 г. працуе ў Дзяржаўным літаратурным музеі Янкі Купалы, вядучы навуковы супрацоўнік. Аўтар публікацый у калекцыях і гісторыі культуры.

Каранкевіч Ірэна Віктараўна. Напраўдзіла ў Акадэмію мастацтваў (Рэспубліка Беларусь), з 1984 г. жыве ў Мінску. Скончыла Беларускае дзяржаўнае ўніверсітэты культуры (1999). Працуе мастацкім рэдактарам у выдавецтве «Беларуская Энцыклапедыя імя Петруся Броўкі».

Ляхоўскі Уладзімір Віктаравіч. Скончыў гістарычны факультэт Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта (1993). Вядучы навуковы супрацоўнік Нацыянальнага архіва РБ, супрацоўнік Інстытута гісторыі НАН РБ. Аўтар публікацый па гісторыі культуры і асветы Беларусі, беларускага нацыянальнага руху канца XIX – першай паловы XX ст.

Дзмітрый Полазаў. Жывапісец, педагог, культурны дзеяч, які жыў і працаваў у Мінску ў пачатку мінулага стагоддзя, лічыўся ў інтэлігенцкім асяродку беларускай сталіцы ў 1920-ыя гады знаным мастаком і выстаўчыкам. Блізкі знаёмы Янкі Купалы, ён першы ўвасобіў вобраз паэта ў жывапісе. Пасля таго, як Полазаў з'ехаў з Беларусі, імя яго надоўга забылася. Інтэлігенцыя Беларусі даваеннага часу – пакаленне складанага, трагічнага лёсу. Шмат хто падчас сталінскіх рэпрэсій будзе засуджаны на расстрэл, трапіць за краты ГУЛАГа, загіне на франтах сусветнай вайны, многіх парасцярушыць па ўсіх кутках Саветскага Саюза. Імёны гэтых людзей надоўга згубіліся ў гісторыі. І толькі ў апошнія гады даследнікі па каліграфічным знаменням іх жыццяпісы, «Збіраць пачнём зярно к зярняцкім...» – як сказаў некалі Купала. І хоць страчана шмат часу, ужо няма жывых сведкаў тых падзей і цяжка аднавіць усю праўду мінулага, у гістарычную і культурную прастору Беларусі гэтыя постаці вяртаюцца. Дзмітрый Полазаў быў мастаком, Яму пашэнціла больш, з яго здабыткаў збераглося галоўнае – мастацкая творы.

На працягу 1950 – 1960-ых гадоў у Дзяржаўны літаратурны музей Янкі Купалы былі перададзены калекцыя жывапісных і графічных работ, а таксама фотаздымкі Дзмітрыя Мікалаевіча, што зберагаліся ў яго самога і сям'і Шкляевых. Найбольшую каштоўнасць уяўлялі тры партрэты Янкі Купалы, створаныя ў пачатку 1920-ых гадоў. Адзін з іх, які раней захоўваўся ў Інстытуце беларускай культуры, быў вывезены падчас Другой сусветнай вайны нямецкімі акупацыйнымі ўладамі ў Германію і толькі ў 1945 г. вернуты ў музей, цалер знаходзіцца ў залах сталай экспазіцыі. Два іншыя (амаль аднолькавыя), перададзеныя самым аўтарам у 1952 г., зберагаліся ў фондах музея. Таксама ў архіве музея захавалася ліставанне Дзмітрыя Полазава з Уладзіславай Луцэвіч, жонкай Янкі Купалы, датаванае пачаткам 1950-ых гадоў. Менавіта Уладзіславе Францаўне, першаму дырэктару Купалаўскага музея, мы абавязаны тым, што значная частка творчай спадчыны мастака захавалася і цяпер даступная для вывучэння. Мастацкія творы, фотаздымкі і эпістэлярый Дзмітрыя Полазава склалі надзвычай каштоўную музейную калекцыю.

Супрацоўнікі Купалаўскага музея першымі прычыніліся да вывучэння жыцця і творчасці Полазава. Адным з першых біёграфіў мастака быў Аляксей Есакоў, вучоны сакратар музея ў 1960–1974 гг. Многія з ягоных матэрыялаў, якія раней не друкаваліся, выкарыстаны ў гэтай публікацыі. Падчас работы над зборнікам «Янка Купала ў беларускім мастацтве» (1958, складальнікі Уладзіслава Луцэвіч і Аляксей Есакоў) адбываліся сустрэчы са старажыламі Мінска, занатоўваліся ўспаміны, даследавалася культурнае жыццё Беларусі і яе сталіцы ў данены час. Менавіта тады А. Есакоў запісаў цікавую размову з Уладзіславай Францаўнай пра яе сустрэчы з Полазавым у 1920-ыя гады: «Мне заўсёды здавалася, што Змітрок Мікалаевіч Полазаў,

арнаментальнай аб'ямоўкай або лаўровага вянка (так званы тып іпаго сірэата) выявы багоў алімпійскага пантэона, абагоўленых герояў, міфадэманічных істотаў накіпалт Медузы Гаргоны, што выконвалі функцыі абярога, а пазней і раннехрысціянскіх сімвалаў сакральнага характару. Пачынаючы з эпохі Аўгуста (мжж I ст. да н.э. – I ст. н.э.), у дэкаратыўных роспісах кандэябрнага тыпу з'яўляюцца так званыя «пейзажныя букеткі», сцэнкі ідылічнага жыцця на прыродзе з пастухамі, што мірна граюць на свірэлях, і статкамі, што пасуцца сярод зараснікаў (адзін з першых варыянтаў вобраза раю ў выглядзе цудоўнага гаю або саду, які спарадзіла ўрбаністычная цывілізацыя Рыма). Такія сцэнкі былі ўжыванымі ў прастакутнай або квадратнай рамак, аздабляліся па баках лёгкімі, «кандэябрнымі» арнаментамі і змяшчаліся ў цэнтры гладкай, малахромна пафарбаванай сцяны, часта побач з выяўленымі тут жа ў ілюзіяністычнай манеры «шнурамі», на якіх яны «віселі». (Тым самым выява імітавала прадмет, г. зн. саму карціну, што вісела на сцяне.) Новы ўсплёск папулярнасці такіх дэкаратыўных выяваў прыпадае на перыяд з канца XV – пачатку XVI стст., пасля адкрыцця археалагічных парэшткаў За-



латога дома Нерона, пры аздабленні якога яны шырока выкарыстоўваліся ў роспісах сцен і століў. З гэтага часу і да сярэдзіны XVIII ст. «медальённым» кампазіцыі набываюць свой канчаткова завершаны выгляд і шырока распаўсюджваюцца – найперш на шпалерах знакамітай ткацкай мануфактуры Габелена, з'яўляюцца і ў вырабах іншых дыянавых мануфактур Францыі, Фландрыі, Іспаніі.

У маляванках Я. Драздовіча, дзе пейзажны сярэднік фланкіраваны парай буйных вазонаў або пышнымі букетамі, як бы аб'ядноўваюцца дзве мастацкія схемы, што прыйшлі з розных пластоў культуры, прычым не толькі ў кампазіцыйным, але і ў зместавым плане. З аднаго боку, гэта шырока вядомы ў еўрапейскім народным мастацтве матыў – традыцыйны сцяпінскі вазон з кветкамі, а з іншага боку – «медальённая» схема класічнага дэкаратыўнага мастацтва.

(Прыўда, і сам выяўленчы матыў вазона, адзін з позніх варыянтаў сімвалічнага вобраза «сусветнага дрэва», быў характэрны для развітой грэчаскай, а потым і рымскай антычнай цывілізацыі. У народным мастацтве паўднёвай Еўропы ён быў вельмі папулярны і захавалася да нашых дзён, а ў сцяпінскім мастацтве беларусаў з'явіўся даволі позна, бліжэй да канца XIX стагоддзя, магчыма, пад уплывам «сцяпінскага», г. зн. больш каментарнага і таксама ў пэўным сэнсе пастаральнага варыянта іліяхецкай культуры».)

Шыт па: Драздовіч Язэп Нарызавіч 1888–1954 Аўтар тэксту – Т.В. Габель, Мн., 1993 С. 22 Там сама С. 23 'Гаранская Т.Г. Традыцыі развіцця // Мастацтва 1992 № 12 С. 50. Там сама С. 51 Там сама Гэта тлумачыцца анімалістычна, пераважна пазасюбасным характарам творчага акта ў традыцыйным народным мастацтве Моран Анры де. Історія дэкаратывна-прыкладнага мастацтва. Пер. с фр. М., 1982, Статмент. Обшая історыя с 1450 года. М., Shodding Maltise, Howard, s.a. Орнамент всех времён и стилей. В 4 книгах. М., 1995 "Сакута Е.М. Расписные ковры Витебщины // Декоративное искусство СССР 1984 № 12. С. 42. "Иванов В.В. Лес мифы народов мира. Энциклопедия В 2 т. М., 1980 – 1981 Т. 2. С. 49 – 50.



Краявід з паліноў. Дыяна для сцяпін Валошак. Алей, 1936 125 x 192 **Месячная ноч.** Алей, 1937. 130 x 200.

цы 1970-ых гадоў, абвясціўшы сцвярдзенне. Мы ж лічым, што выкарыстанне гэткай «медальёнай» кампазіцыі для малявання дыяна было творчай знаходкай самога Я. Драздовіча, прычым узятай ім з арсенала формаў класічнага ўжывавага мастацтва, а дакладней, тканай дэкаратыўнай шпалеры эпохі позняга Адраджэння і Новага часу.

Такія «медальёныя» кампазіцыі бяруць свой пачатак яшчэ ў дэкаратыўным мастацтве антычных Грэцыі і Рыма. Там яны ўяўлялі сабой змешчаныя ў цэнтры шырокай геаметрычнай



Дзмітрый Полазаў. Мінск. Пачатак 1920-ых гг..

зблізіў – Полазава і Янку Купалу”. У нарысе будучы выкарыстаны фрагменты ўспамінаў, згадкі розных людзей пра Полазава, яго сустрэчы з Янкам Купалам, іншымі вядомымі асобамі мінскага культурнага асяродка даваеннага часу. Пры падрыхтоўцы публікацыі былі выяўлены невядомыя раней архіўныя дакументы з Дзяржаўнага архіва Расійскай Федэрацыі, Нацыянальнага гістарычнага архіва і Нацыянальнага архіва Рэспублікі Беларусь, якія датычаць часу навучання Дзмітрыя Полазава ў Маскве і Пецярбургу, пра педагогічную і навуковую чыннасць мастака ў Мінску ў 1920-ыя гады.

Нарадзіўся Дзмітрый Полазаў 23 студзеня 1875 года ў г. Рослаўль Смаленскай губерні. Смаленшчына – колішняя зямля Вялікага Княства Літоўскага, беларуска-расійскае этнакультурнае памежжа, якое дало свету цэлую галейку выдатных дзеячаў культуры, мастацтва, палітыкі. А Рослаўль – радзіма такіх знакамітых мастакоў і скульптараў, як Міхаіл Мікешын і Сяргей Канёнкаў. Канёнкаў, дарэчы, быў заўзятым таварышам Полазава яшчэ па Рослаўскай гімназіі. Бацька Дзмітрыя, Мікалай Аляксандравіч, заможны рослаўскі купец, паважаўся ў горадзе, бадай, як самы высокі грамадскі аўтарытэт і інтэлектуал. Прыхільнік ідэяў Льва Талстога (у сямейным архіве захоўвалася як рэліквія фотапаштоўка з выявай і дароўным надпісам пісьменніка; цяпер гэта ўласнасць Купалаўскага музея), ён лічыўся дэмакратам, чалавекам энцыклапедычных ведаў. А яшчэ быў Мікалай Аляксандравіч рушным гаспадаром, трымаў ўласную невялічкую мылаварню, вырабляў каналіяны алеі, меў вялікі сад і захапляўся селекцыяй плодовых дрэў. Полазаў-старэйшы прывіваў сваім дзецям свабодалюбоства, вернасць сваім поглядам і жыццёвым прынцыпам. Праз яго “універсітэты” прайшлі многія маладыя людзі. У Рослаўлі так і казалі: “Каб што-небудзь ведаць, трэба прайсці ўніверсітэт Полазава”. Сяргей Канёнкаў, які ўсё жыццё быў удзячны Мікалаю Аляксандравічу за духоўнае настаўніцтва, у сваёй кнізе “Мой век” (Масква, 1971) успамінаў: “Полазаў з канца ў канец праехаў Расію, пабываў у Японіі, прайшоў Кітай і праз Сінгапур вярнуўся на радзіму... Мікалай Аляксандравіч Полазаў да ўсяго даходзіў сваім розумам, разглядаўчы сябе самаадначай. Веды ён цаніў высока. Дзеці яго вучыліся. Сын Дзмітрый – у Маскоўскім вучылішчы жывапісу, скульптуры і дойлідства. Дачка Волга – у Пецярбургу на Бястужаўскіх курсах. На свае сродкі Полазаў пабудоваў у Клімавіцкім павесце дзве народныя ішколы і ўтрымліваў іх”. У адказны момант Полазаў-старэйшы маральна і матэрыяльна падтрымаў маладога Канёнкава падчас яго працы над знакамітай скульптурай “Каменябойца”, за якую ён атрымаў ад Маскоўскага таварыства мастацтваў сярэбраны медаль і званне класнага мастака. “Мікалай Аляксандравіч Полазаў – згадваў знакамiты майстар – калі пачуў ад свайго сына Дзмітрыя пра тое, што я скончыў “Каменябойца”, даслаў мне пяцідзесяць рублёў на фармоўку скульптуры ў Мас-

кву. Акрамя грошай, у канверце была запісачка, якую я захоўваю да гэтага дня. “Дасылаю табе пяцідзесяць рублёў. Спадзяюся, змагу павіншаваць цябе з вялікім медалём. Не забывай нас, калі будзеш знакамiтым. М. Полазаў”.

Шмат месца ў мемуарах Канёнкава адведзена і асобе Дзмітрыя. З іх мы даведваемся пра маладыя гады мастака. Ужо студэнтамі ў час летніх вакацыяў Канёнкаў і Полазаў шмат вандравалі па Смаленшчыне і Магілёўшчыне, малявалі мясцовыя краявіды, назіралі за жыццём і побытам тутэйшых сялянаў. Дзмітрый быў асабіста знаёмы з сястрой Міхаіла Мікешына, якая захоўвала многія малюнкi і іншыя работы брата. Полазаў і Канёнкаў часта наведвалі яе і знаёміліся з творами свайго земляка. Вядома, што Міхаіл Мікешын, аўтар манументальнай скульптурнай кампазіцыі “Тысячагоддзе Расіі” (1862) у Ноўгарадзе, вызнаваў сябе беларусам шляхціцам і, адрозна ад большасці расійскіх мастакоў, якія мелі моду насіць бароды, нязменна галіўся і тым самым падкрэсліваў сваё “паспалітае” паходжанне. Безумоўна, знаёмства Дзмітрыя з творчасцю Мікешына адыграла важную ролю ў станаўленні яго як мастака. Яшчэ ў апошніх класах гімназіі Полазаў прыхвацоўся да фатаграфіі. У свае вандроўкі нязменна браў фотаапарат, падараваны бацькам, шмат здымаў: пейзажы, архітэктuru і, галоўнае, – людзей. Пазней, калі прыступаў да напісання новай карціны, шмат здымаў абраны аб’ект на фота “для памяці і назапашвання прыгожага матэрыялу”.

Падчас вучобы ў Маскоўскім вучылішчы жывапісу, скульптуры і дойлідства Полазаў спачатку жыў у гасцініцы Ерашэева на Марасейцы, а калі ў вучылішча паступілі ягоныя рослаўскія сябры Канёнкаў і Ермалаеў, яны ўсе разам здымалі пакой у доме Красоўскага ва Уланскім завулку. На адным курсе з Дзмітрыем вучыліся такія будучыя знакамiтасці, як П. Канчалюўскі, Л. Суляржыцкі, Г. Галубкіна. У якасці вольнага слухача Дзмітрый наведвае ў Маскоўскім універсітэце курс лекцый па гісторыі Расіі знакамітага прафесара Васіля Ключэўскага. У 1899 г. Дзмітрый Полазаў заканчвае курс Маскоўскага мастацкага вучылішча з двума малымі сярэбранымі медалямі¹. Гэта дае яму права паступіць у Пецярбургскую Імператарскую Акадэмію мастацтваў. Тут ён займаўся ў майстэрні вядомага расійскага жывапісца прафесара Уладзіміра Макоўскага і ў лістападзе 1902 г. атрымаў дыплом мастака. У Дзяржаўным архіве Расійскай Федэрацыі ў асабістай справе Полазава за 1899 – 1916 гг. захоўваецца копія яго дыплома, дзе ўказваецца, што яму прысвоена званне мастака “на падставе § 52 з правам на чын X класа пры паступленні на дзяржаўную службу і правам выкладання малявання ў навучальных установах”. У тэчы асабістай справы знаходзім яшчэ пасведчанне ад 12 снежня 1902 г., што Полазаў скончыў педагогічныя курсы пры Акадэміі мастацтваў, вытрымаў іспыт па метадыцы выкладання чыстапісання і мае права выкладаць гэты прадмет у сярэдніх школах. Маецца таксама даведка ад той жа акадэміі, што Полазаў накіроўваецца па Расіі для мастацкіх работ з прыроды і “снімання видов мектнoстi”, і сказана, каб урадавыя, грамадскія ўстановы не перашкаджалі, а садзейнічалі мастаку ў яго працы². Амаль цэлы год мастак правёў у творчых вандроўках па расійскай глыбінцы, шмат маляваў і фатаграфаваў. На жаль, гэтыя работы не дайшлі да нас. Свой багаты краявідчы досвед ён выкарыстае пазней, пры арганізацыі этнаграфічнай экспедыцыі па Случчыне і Мазыршчыне ў 1921 г. У снежні 1903 г. Полазаў уладкоўваецца на працу ў Смаленскую ўрадавую мужчынскую гімназію, у якой адпрацаваў больш за дзесяць гадоў на пасадзе выкладчыка чыстапісання і малявання³.

Упершыню ён наведваў Мінск у 1910 г., дзе сустракаўся з мясцовымі мастакамі, сябрамі Таварыства аматараў прыгожага мастацтва. У сценах гэтай грамадскай установы выстаўлялі свае палотны такія знамяны майстры, як Ф. Рушчыц, Я. Кругер, Л. Альпаровіч, Г. Пінус, К. Ермакоў, М. Сляпян, П. Мрачкоўская і інш. У пачатку 1910-ых гадоў у Мінску неаднаразова ладзіліся мастацкія выставы, у якіх удзельнічалі дзесяты жывапісцаў, графікаў, скульптараў не толькі з беларускіх губерняў, а таксама з суседніх рэгіёнаў Расіі. Не выключана, што сярод удзельнікаў быў і Полазаў.

Накonedні Першай сусветнай вайны Полазаў вырашае разам з сям’ёй пераехаць на сталае жыхарства ў Мінск. У лютым 1914 г. ён уладкоўваецца на працу ў Мінскае рэальнае вучылішча, выкладае тэя ж дысцыпліны, што і ў Смаленску⁴. Верны сваёй звычцы, кожнае лета, падчас вакацыяў, на доўгі час адпраўляўся ў розныя мясціны Расіі, шмат маляваў з прыроды. Летам 1914 г. запланаваў паездку ў Падольскую губерню, на расійска-аўстрыйскае памежжа. Там яго і заспела вайна. Увогуле гэты год для мастака выдаўся вельмі нялёгкім: хваробы блізках, фінансавыя цяжкасці, службовыя праблемы. У Нацыянальным гістарычным архіве Беларусі выяўлена яго прашэнне на імя дырэктара Мінскага рэальнага вучылішча з хадайніцтвам аказаць фінансавую дапамогу:

Яго Экселенцыі
Спадару Дырэктару
Мінскага Рэальнага вучылішча
выкладчыка чарчэння і малявання
Полазава Дзмітрыя Мікалаевіча

Прашэнне

Сёлета, у сакавіку месяцы, мне давялося панесці вялікія выдаткі на лячэнне жонкі і аперацыі, зробленыя дзвю дзецям (апендыцыт і аперацыя на горле) у Маскве, дзе я мусіў быў жыць на працягу паўтара месяца разам са сваім сямействам.



Пераезд са Смаленска ў Мінск, выкліканы маім неравам, патрабаваў новых выдаткаў на перавоз маёмасці і арганізацыю свайго побыту на новым месцы, дзе цэны на кватэры значна вышэй, чым у Смаленску.

Летам мне давялося, пры вышэйшым ступені неспрыяльных умовах, якія насягнулі за сабой таксама буйныя выдаткі, зусім не прадбачаныя, пакінуць аўстрыйскую мяжу ў Падольскай губерні, каб пазбегнуць жудаснага аўстрыйскага ўварвання.

Нарэшце, вылічэнне з майго заробку 137 руб. быццам за кошт агульнага навілічэння майго акладу (хоць раней у

Менавіта Уладзіславе Францаўне Луцэвіч, жонцы Янкі Купалы, першаму дырэктару Купалаўскага музея, мы абавязаны тым, што значная частка творчай спадчыны мастака захавалася і цяпер даступная для вывучэння.

агульнай суме меў утрыманне не меншае, чым цяпер) – канчаткова з’елі мае і без таго спустошаныя фінансы.

У сувязі з гэтымі акалічнасцямі ў мяне стварылася настолькі цяжкіе матэрыяльнае становішча, што я да гэтага часу не змог цалкам вярнуць у Смаленскае крэдытнае таварыства ўзятую на лячэнне сям’і суму, а толькі частку яе, і ў Рэальнае вучылішча прыйшла праз паліцыю папера, з прадпісаннем накласці арышт на мае ўтрыманне ў пачэркі 409 руб. з паметкай накласці арышт на маю ўрэхомую маёмасць. Становішча, якое склалася, змушае мяне вярнуцца да Вашай Экселенцыі з просьбай хадайнічаць за мяне перад Яго Экселенцыяй Спаваром Анекуном Віленскім навучальнай акругі пра аказанне мне грашовай дапамогі, інакш я магу застацца да свята Наўродзінаў Хрыстовых не толькі без утрымання, але і без кватэрнай маёмасці.

Выкладчык Дзмітрый Полазаў.

г. Мінск-губ.
1914 г. снежня 5-га дня⁵.

У адказ з канцыярыі анекуна Віленскай навучальнай акругі прыйшла адпіска, што “з-за беднасці адмысловых фінансавых сродкаў, а таксама з-за пядоўтана тэрміну працы сп. Полазава ў Мінскім рэальным вучылішчы ў прадастаўленні грэшковай дапамогі апошняму адмовіць”.

Каб некай выбарца з гэтай фінансавай багаты, мастак мусіў пайсці на дадатковую выкладчыкую працу ў ішнія сярэднія навучальныя ўстановы горада. У верасні 1914 г. ён уладкоўваецца па сваёй спецыяльнасці ў толькі што створаны Мінскі настаўніцкі інстытут. Тут сабраўся высокаінтэлектуальны педагогічны калектыў на чале з вядомым беларускім педагогам Зміцерам Сцяпурам. У сценах інстытута мастак пазнаёміўся з будучым першым прэзідэнтам Беларускай акадэміі навук Усеваладам Ігнатоўскім, мікрабіёлагам Канстанцінам Кудзіным, праваслаўным багасловам айцом Мікалаем Гамолкам. Сцяпура ў службовай характарыстыцы напісаў, што “Полазаў праявіў сябе вельмі здольным выкладчыкам, які ўмее зацікавіць сваім прадметам выхаванцаў інстытута. Было б вельмі пажадана, каб ён застаўся выкладаць курс графічных мастацтваў і надалей”⁶. Але, адпрацаваўшы ў інстытуце цэлы год, Полазаў пакінуў яго з-за патрабавання дырэктара рэальнага вучылішча, які палічыў, што яго падначалены мае дастаткова вялікую нагрузку на асноўным месцы працы.

Педагогічнае крэда Дзмітрыя Полазава вызначалі такія прынцыпы: важна не толькі навучыць маладога чалавек вадзіць пэндзлем і маляваць алоўкам, а даць яму шырокія гуманітарныя веды, прывіць эстэтычны густ, навучыць думаць і тварыць самастойна. Паводле ўспамінаў сучаснікаў, строгае была адметнас-

“Там сама, ІІІАБ, ф. 473, воп. 1, стр. 52, арк. 43–43аав
“Там сама, арк. 25–25аав.
Там сама, ф. 47н, воп. 1, стр. 7, арк. 8
“Там сама, стр. 16, арк. 2

Дзмітрый Полазаў. Сяброўскі шарж на збіральніка культурнай спадчыны Сыркіна. Туш, хімічны аловак, 1921

Дзмітрый Полазаў. Накід партрэта Г. М. Пінуса. Аловак, 1920



"НАРБ, ф. 221,
воп. 2, с. 51, арк.
47, 71
Дзям'ян'К, КП
2083/У-113.
Елісееў К. Успаміны
пра Янку Купалу.
НАРБ, ф. 42, воп.
1, с. 519.
НАРБ, ф. 42,
воп. 1, с. 516,
арк. 3–3аав.
"Там сама,
с. 518, арк. 40.

цю Дзмітрыя Мікалаевіча — як яго знешняга выгляду, так і характару. Выпэйшыя адзнакі "5" нікому не ставіў, добрымі адзнакамі ў яго былі "4" і нават "3". Перад тым як дазволіць навучэнцам прыступіць да работы над малюнкам, шмат разважаў з імі, тлумачыў, раскаваў пра выдатных мастакоў і іх работы, пра розныя мастацкія нюансы. Даволі часта і сам маляваў у класе. Ніколі не папраўляў вучнёўскія малюнкi, а пасля арганізаваных іх абмеркавання, прычым аддаваў на абмеркаванне і свае мастацкія работы. Дарэчы, у Мінскім рэальным вучылішчы ў Полазава вучыліся знамяны пасля дзесяці беларускага тэатральнага мастацтва Мікалай Міцкевіч і Барыс Платонаў.

Вельмі сціслыя звесткі пра жыццё мастака ў Мінску падчас першай нямецкай акупацыі і польска-савецкай вайны. Вядома, што Полазаў прадаўжаў выкладаць маляванне ў рэальным

вучылішчы і шэрагу гімназіяў горада. Пры немцах, тэтам і восенню 1918 г. ён удзельнічаў у некалькіх мясцовых мастацкіх выставах. Пры паяках, калі ў беларускай сталіцы восенню 1919 г. вымушана марнавалі час многія мінчкі — колішнія студэнты расійскіх універсітэтаў, мясцовая інтэлігенцыя арганізавала для іх спецыяльныя выпэйшыя навучальныя курсы. Курс лекцыяў і практычных заняткаў па графічнаму мастацтву вёў Полазаў.

З аднаўленнем савецкай улады ў Мінску і другім абвясчэннем Савецкай Сацыялістычнай Рэспублікі Беларусь Полазаў быў залічаны ў штат Мінскага інстытута народнай адукацыі, што паўстаў замест Мінскага настаўніцкага інстытута. Тут выкладалі Усевалад Ігнатаўскі, Мікалай Байкоў, Леў Дзінкевіч, Уладзімір Тэраўскі, Міканор Ярашэвіч, навучаліся пазіт Міхась Чарот, літаратар Васіль Сташэўскі, краязнавец і гісторык Мікола Каспяровіч, оперны спявак і лібрэтыст Кастусь Пуроўскі. Полазаў, акрамя выкладання графічнага мастацтва і жывавісц, разгарнуў у інстытуце вялікую культурна-асветную дзейнасць, вёў факультатывы па гісторыі сусветнага мастацтва і культуры. Так ён зладзіў літаратурна-мастацкія вечарыны, прысвечаныя творчасці Шарля Бадлера, Джорджа Байрана і Оскара Уайльда. У тую паслярэвалюцыйную галодную гаду немагчыма было пражыць на адзін заробак. Дзмітрый Мікалаевіч, каб пракарміць сям'ю, працаваў яшчэ ў савецкай школе 2-й ступені № 5, чыгуначнай сярэдняй школе імя Алесія Чарвякова, політэхнічным інстытуце.

Натура энергічная і шматгранная, Полазаў прычыніўся да стварэння ў Мінску новай студыі выяўленчага мастацтва. Аўтарам гэтай ідэі ў 1921 г. быў мастак Беларускага дзяржаўнага тэатра (БДТ-1) і загадчык мастацкага паддзела Наркамасветы БССР Канстанцін Елісееў, які абвясціў праз газеты "Савецкая Беларусь", "Звезда" і "Штэрн" (выходзіла на ідыш) пра намер арганізаваць студыю і запрашаў да выкладання ў ёй мясцовых мастакоў. Пра сваё знаёмства з Полазавым Елісееў ўспамінаў: "Да мяне прыйшоў мастак, які скончыў Пецярбургскую Акадэмію мастацтва, Змітрок Мікалаевіч Полазаў, па спецыяльнасці жывавісец, які меў і другую прафесію — гісторыка... З. М. Полазаў меў кватэру з трох пакояў, у якой жыў разам

з жонкай, прыгожай дамай Аленай Іванаўнай, і двума дзецьмі — Мікалаем, сынам, і дачкой Аленай (у сям'і яе звалі Люсі. — **Заўвага аўтараў**), смяшлівай і з запалам дзяўчынай 15–16 год, з якой я хутка пасябраваў. Полазаў быў старэйшым за мяне на 10–12 гадоў, і я лічыў яго сваім старэйшым таварышам, апрача таго, як мінскі старажыл, ён быў знаёмы з мясцовай інтэлігенцыяй: педагогамі, лекарамі, партыйнымі работнікамі і іншымі. Кожнага, пра каго ён распавядаў, былі ці менш характарызаваў. Пра свайго сябра, віртуоза-хірурга, доктара Яўгена Уладзіміравіча Клумава, я даведаўся ад яго, што ў час Першай сусветнай вайны, калі ў Мінску сядзелі немцы, а Клумаў застаўся ў горадзе, дзе ў яго былі хворыя, якіх ён не мог пакінуць, разам з нямецкім лекарам рабіў аперацыю з дэманстрацыяй шывання кішчак..."

Мастацкая студыя, арганізаваная Елісеевым і Полазавым, месцілася ў былым асабняку Сніткі па вуліцы Васілей, мела дзве групы: пачаткоўцамі кіраваў Елісееў, былі дасведчаным выкладаў Полазаў. Дзмітрый Мікалаевіч склаў для студыі праграму са скарачаным курсам навучання. Трэці выкладчык, мастак Канстанцін Ціханаў, у абедзюх груп чытаў лекцыі і вёў практычныя заняткі па перспектыве. Ён жа дапамагаў Елісееву і Полазаву ў выпрацоўцы вучэбнай праграмы студыі. Гэта, па сутнасці, быў пачатак мастацкага вучылішча.

Жывучы ў Мінску, Полазаў праявіў сябе і як навуковец, прапагандыст нацыянальнага беларускага мастацтва, збіральнік краёвай старажытнасці. З канца 1920 г. ён з'яўляўся сталым сябрам мясцовых грамадскіх навуковых устаноў — Мінскага педагогічнага таварыства і Таварыства старажытнасці. Менавіта Полазаў адным з першых спрычыніўся да папулярызацыі творчасці яшчэ мала вядомага ў тую гаду кампазітара і хормайстра Міколы Равенскага. Вясной 1921 г. па ягонай запрашэнню беларускі хор Равенскага даў два ўзорныя канцэрты перад студэнтамі Інстытута народнай асветы і сябрамі Таварыства старажытнасці¹¹.

Вясной жа 1921 г. Полазаў звярнуўся ў нядаўна створаны Акадэмічны цэнтр пры Наркамасветы БССР з праектам арганізацыі "экспедыцыі па вывучэнню народнай творчасці па Беларусі". Гэтая ідэя нарадзілася ў асяродку мінскіх мастакоў: таго ж Полазава, Елісеева, Круцера, "якіх цікавіла знаёмства з народным мастацтвам як адным з рэльефных фактаў праяўлення народнага духу". Дзмітрый Мікалаевіч пісаў у сваёй дзікладной запіску кіраўніцтву наркамата: "Іншыя тавары арганізацыі экспедыцыі прыйшлі да думкі, што непасрэднае знаёмства з народнаю мастацкай творчасцю даць грунт для развіцця беларускага нацыянальнага мастацтва, у дачыненні ж кустарнай прамысловасці ў галіне ткацкай, дрэваапрацоўчай, ганчарнай і іншых можна падняць высокую мясцовую вытворчасць"¹².

Ідэя была падтрымана народным камісарам асветы Усеваладам Ігнатаўскім. Распрацаванае палажэнне пра этнаграфічную экспедыцыю па рэгіёнах рэспублікі было ўхвалена ЦВК БССР 20 мая 1921 г. Летам таго ж года планавалася першая вандроўка па Слуцкім і Мазырскім паветах, але яна была часова адкладзена з-за фінансавых цяжкасцяў і складанага ваенна-палітычнага становішча. У гэтых мясцовасцях толькі што адтрымалі антыбальшавіцкіх паўстанні, прадаўжалі дзейнічаць партызаны "Зялёнага Дуба". Экспедыцыя адбылася ў верасні ў складзе 8 чалавек: Полазава (кіраўнік), Мікалая Шкляева (сакратар), Елісеева, Іны Маляванай-Зарэцкай, Якава Круцера, Паўла Гуткоўскага, Уладзіміра Тэраўскага і Мікалая Равенскага¹³. Сабраны матэрыял папоўніў музейныя зборы і даў

шмат фактычнай інфармацыі для этнографіі, фалькларыстыкі, мастацтвазнаўства, гісторыі.

Фінансавы крызіс у краіне не дазволіў прынятаць падобныя экспедыцыі. Пасля скарачэння штатаў большасць сябраў экспедыцыі былі звольнены з Акадэмічнага, у тым ліку Полазаў.

Неклас час мастак працаваў у Знешняй БССР, у секцыі мастацтва. Туды ўхвалілі эксперты, якія займаліся ацэнкай каштоўнасцяў на продаж за мяжу. Захаваўся фрагмент яго чарнавога накіду, дзе ён выказваўся наконт працы секцыі "Знешняй Беларусі. Думка, пакладзеная ў свой час (жнівень 1921 г.) у аснову пры ўтварэнні гэтай секцыі, была: як-небудзь урэгуляваць у інтарэсах Расіі ды і гаротных уладальнікаў такіх каштоўнасцяў хаатычныя алтокалопінскія падполныя шляхам. Вырашана было каналізаваць гэтыя адтокі праз дзяржаўныя ўстановы шляхам набывання па вышэйшых цэнах, парадумана з тымі, што плацця волыныя ад канкурэнцыі кантрабанда спецыялістаў. Гэта часткова ўжо ўдалося, і ў руках Знешняй сабралася нямала рэчаў, захаванне якіх за Расіяй будзе вартасцю ўсім. Выдаткі з лішка будучы кампенсаваны пра з продаж іншых. Справа знаходзіцца ў стадыі раішчых энергічных дзейнасцяў... На гэтым запісе абрываецца, але ён дзе ўзбуджэнне пра



Блізкі знаёмы Янкі Купалы, Дзмітрый Полазаў першы ўвасобіў вобраз паэта ў жывавісе. Пасля таго, як ён з'ехаў з Беларусі, імя яго на доўга забылася.

Дзмітрый
Полазаў
Стары Мінск.
Ален, 1920-ыя гады

атмасферу тагачаснага культурнага абыходку.

Дзмітрый Полазаў ніколі не забываўся, што ён мастак, помнік чалавек, выконваў жывавісныя работы па замове пісьменнікаў, партыйных функцыянераў, дзяржаўных і грамадскіх устаноў удзельнічаў у рэспубліканскіх мастацкіх выставах. На пачатку 1920-ых гадоў ён быў адным з самых папулярных мастакоў у беларускай сталіцы. У выданым у 1921 г. "Каталогу I-ай выставы мастацкага аддзела Галоўналітасветы ССРБ" пералічаны 30 работ Полазава. Гэта — краявіды, зямлі, партрэты жывавіс. Сярод партрэтаў — выявы Янкі Купалы, Якуба Коласа, Змітрака Бядулі.

На жаль, большая частка творчай спадчыны мастака не збераглася. З нявысветленых прычын у сярэдзіне 1920-ых гадоў Полазаў з'ехаў з сям'ёй у Ленінград. Большасць сваіх работ ён пакінуў на захаванне ў свайго дачняга сябра Мікалая Шкляева. Быццам спадзяваўся, што хутка вернецца ў Мінск. Лёс разпарадзіўся інакш. Мастак да канца жыцця заставаўся жыць у Ленінградзе. Яго архіў сям'я Шкляевых будзе доўгі час пілына зберагаць у Казані. Цудам ацалелі толькі асобныя яго работы. Пазней гэтыя рарытэты будуць перададзены жонкай Мікалая Шкляева Аляксандрай у Купалаўскі музей.

(Заканчэнне будзе.)

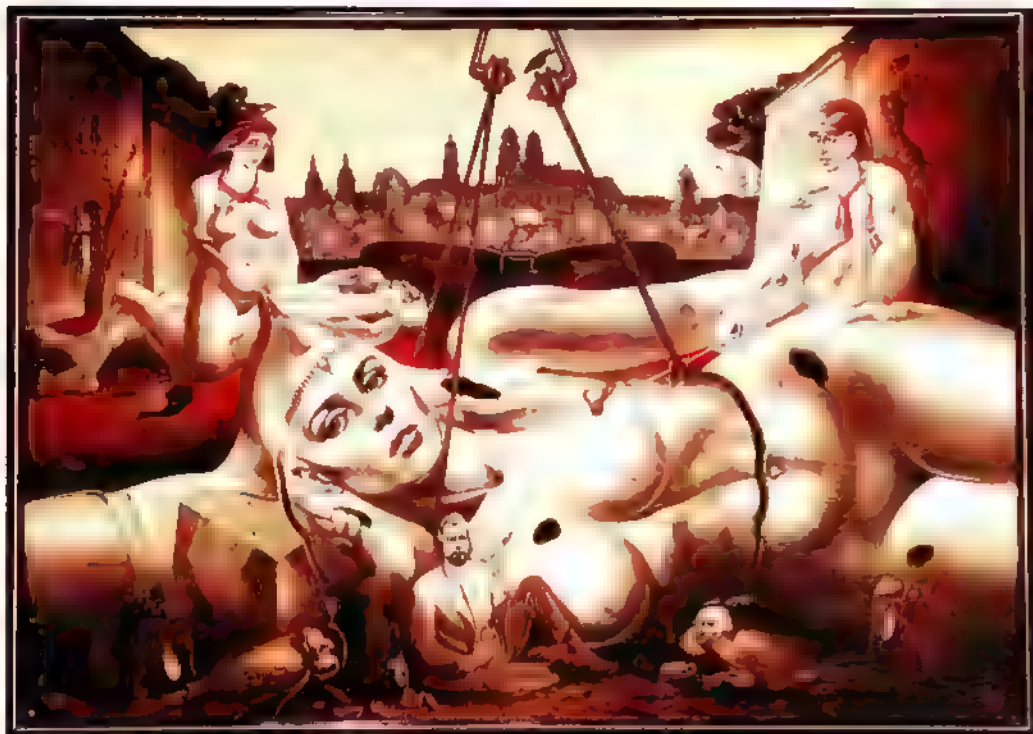


"Каталог I-ой
выставы мастацкага
аддзела Галоўналітасветы
ССРБ. Сячмень,
1921 г. Мінск, 1921
г. С. 14–15

Дзмітрый
Полазаў.
Янкі Купала.
Ален, 1921

Арт-крок, ці Куды крочыць беларускі жывапіс...

Георгій
Скрыпнічэнка.
Менск.
Археалагічныя
з'явы.
Алей, 2002



Фёдар
Адамавіч
Ястраб –
маістар,
прэзідэнт
Міжнароднай
аляды
жывапісцаў,
дырэктар
галерэі
«Універсітэт
культуры»
(Палац
Рэспублікі)

У Фёдар ЯСТРАБ

лістападзе адбылася падзея, якая не магла быць незаўважанай у мастацкім жыцці сталіцы. Я маю на ўвазе мастацкі праект «Арт-крок-2002» – выставу сучаснага беларускага мастацтва. Звяртаю ўвагу на тую важную акалічнасць, якая датычыць месца правядзення выставы. Адбылася яна ў новай, па сутнасці, яшчэ невядомай нашым мастакам і шырокай публіцы мастацкай галерэі Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры. Спецыяльна спраектаваны пад мастацкія выставы чатыры ўтульныя залы, сучасна аддзелка памяшканняў, прадуманае асянятленне ў залах – усё гэта дазваляе спадзявацца, што галерэя (а яна месціцца ў Палацы Рэспублікі) мае ўсе шансы стаць адным з лідэраў галерэйнага руху.

Натуральна, адкрыццё ўніверсітэцкай галерэі не з'яўляецца нечым новым ці

надзвычайным. Гэта даволі распаўсюджаная ў свеце практыка. Кожны больш ці менш значны заходні ўніверсітэт мае ці плануе адкрыццё сваёй мастацкай галерэі. Таму БДУ культуры як ўніверсітэт цалкам гуманітарнага напрамку не можа быць выключэннем. Гэта не толькі дыпламаеўрапейскай універсітэцкай традыцыі, але і неабходнасць, якая арганічна выцякае з абставінаў сучаснага развіцця культуры і адукацыі. Універсітэцкая галерэя дае выдатны магчымасці для практыкі студэнтаў (мужыная справа, менеджмент, сусветная мастацкая культура, народныя рамесны і іншыя).

Але вернемся да непасрэдных задач галерэі. Першай і фундаментальнай задачай яе з'яўляецца выяўленне і падтрымка таленавітай творчай моладзі: ад аглядаў і абаронаў дыпломных работ да арганізацыі конкурсаў, арт-фестываляў,

Адмова ад былой сістэмы каштоўнасцяў – працэс балючы, аднак неабходны для таго, каб авалодаць новымі каштоўнасцямі.

Вазарэлі. «Жоўты маніфест»

маладзёжных выставаў. Яскравы прыклад – праект «Майстры і вучні», у якім удзельнічалі выкладчыкі і студэнты васьмі мастацкіх навучальных устаноў рэспублікі. Ужо падрыхтаваны і каларовы каталог гэтай выставы. Удзел у такім праекце разам са сваімі выкладчыкамі для кожнага студэнта, мяркую, – вялікі гонар, але і абумоўлена адказнасць. Сумесная выстава студэнтаў беларускіх і бельгійскіх мастацкіх ВНУ, якая адбудзецца ў ліпені гэтага года, дае выдатную магчымасць маладым мастакам зліцець добрыя кантакты паміж сабой.

Запланаваны галерэйныя выставы і майстар-класы для студэнтаў вядомых беларускіх твораў – фотамастацкі Лінк Сінаве і жывапісца і графіка Канстанціна Стэфанавіча, а таксама выстава шведскай графікі. Такім чынам, адна з задач галерэі – знаёмства з некаторымі тэндэнцыямі сучаснага еўрапейскага мастацтва не толькі мастацкай грамадскасці, але і шырокай публіцы – таксама набыла даволі канкрэтныя і рэальныя абрысы.

Арганізатарамі праекта «Арт-крок-2002» выступілі Міжнародная гільдыя жывапісцаў і Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры. Аўтарамі праекта задумваўся як «арт-крок даўжэйшай у год». Удзельнікі праекта прадставілі па 1–2 работы, выкананыя за апошні год. Па сутнасці, трэба было атрымаць адказ на пытанне: што новага з'явілася за гэты час у беларускім мастацтве? Такія выставы-агляды даюць магчымасць не толькі ўбачыць новыя творы, але і выявіць некаторыя новыя тэндэнцыі ў развіцці мастацтва, зразумела, калі яны з'явіліся. «Арт-крок-2002» не прэзентаваў на шырокую палітру беларускага мастацтва. Па-за межамі яго засталіся новыя напрамкі і віды мастацтва (фота, відэа, арт-перформанс, інсталіцыя, аб'ект і іншыя). Асноўная ўвага надавалася традыцыйным відам: жывапісу, акварэлі, скульптуры, кераміцы. Выставілі свае працы звыш пяцідзсяці аўтараў. Кераміка была прадстаўлена студэнтамі БДУ культуры, аста-

няе – прафесійнымі мастакамі, большасць з якіх ужо даўно і добра вядомая мастацкаму асяроддзю і шырокаму колу тых, хто цікавіцца мастацтвам. Гэта Георгій Панілаўскі, Уладзімір Іоўсцук, Георгій Скрыпнічэнка, Алесь Ксяндзоў, Сяргей Рымавічэўскі, Уладзімір Кожух, Васіль Каштоўчанка, Уладзімір Пачарук, Ягор Батальёнак, Алесь Сіўца і многія іншыя.

Звяртаю на сябе ўвагу добра арганізаваная выставачная прастора, прадуманая і даволі арганічная экспазіцыя твораў. Гэта адзначылі многія мастакі і шматлікія наведнікі выставы. Хоць некалькі сур'ёзных адкрыццяў у межах выставы не адбылося, усё ж яна мношчым сапраўдзным зацікавіла. Чаго каштуе толькі адзін запіс у традыцыйнай Кнізе водгукў: «Увогуле я не люблю мастацтва, але гэта выстава мяне настолькі «зацікала», што я вырашыў хадзіць на выставы заўсёды, калі толькі дасядаюся пра іх».

Без сумненняў, можна казаць пра высокі прафесійны ўзровень выставы.

Скульптура была прадстаўлена работамі Уладзіміра Слабодчыкава. Сучасная пластыка яго твораў сведчыць пра някласічнае засваенне каштоўнасцяў еўрапейскай школы, а ўжыванне метафарычнасці вобразаў выкрывае ў мастаку адвечнага істотніцка – рысу бадзі, вызначальную ў беларускім менталітэце.

Сярод акварэляў запамнілася работа Дзмітрыя Сурыновіча «Танец з шабамі». Выкананая ў дынамічнай экспрэсіўнай форме, яна захапіла аголеным пачуццём вечнай зменлівасці і руху. Работы Вячаслава Паўлаўца, надворот, спатычныя, з адвечнымі сюжэтамі (зямля, неба, стаякі, дрэвы...), напоўнены ўнутранай гармоніяй і спакоем. Свае акварэлі на выставе прадставілі Уладзімір Рынкевіч, Міхась Міронаў, Віктар Афанасьеў, Міхась Рыжыкаў, Рыгор Шаўра і Наталія Паплаўская.

Найбольш шырока на выставе прадстаўлены жывапіс. Як ужо адзначалася, сапраўдных мастацкіх «правакацый» не адбылося. Праўда, невялікая «правака-

Аляксандр
Верашчагін.
Спас.
Акрыл, 2002



Адмова ад былой сістэмы каштоўнасцяў – працэс балючы, аднак неабходны для таго, каб авалодаць новымі каштоўнасцямі...

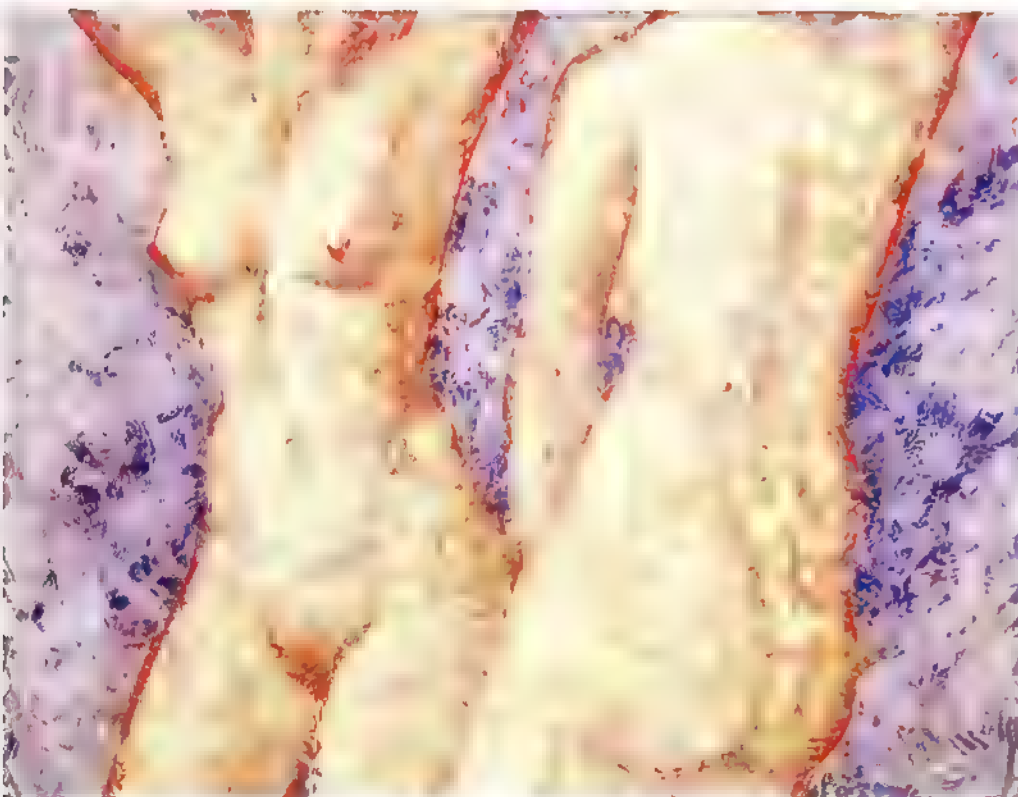
Уладзімір
Ісачанка.
Восеньскія сны.
Алей, 2002





Дзмітрый
Сурыновіч.
Танец з шаблямі.
Акварэль, 2002

Юрый
Гаўрын.
Аголеныя.
Акрыл, 2002.



цыійная» гульня з гледзішчам адчуваецца ў карцінах Алеся Сушы «Першы снег» і Георгія Скрыпнічэны «Менск. Археліччыня з явы». Праз дэволі неспрыкрыты фізіялізм, бе і моўна, па мастацку апраўданы. Сур'езна і гледзішчам глытм, натуральна, не здзіўлі і ўжо дакладна не пакрысці. Бо яго культурная памяць «абцяжарана» эратычнасцю антычнага мастацтва, сексуальнымі сценамі старажытных кітайскіх мініяцюр, аголенай эротыкай жывапісу Шыльс, фрэйдзёкімі комплексамі жывапісца Балтуса.

Іншая справа, што беларускі глядач знадта прывучаны да «правільнага, прыстойнага» беларускага мастацтва і многія творы «Арт-кроку-2002» вызначаліся раскванісцю і неспрэчнасцю мастацкага вырашэння. Працы вядомага ў краіне «кінмаістара» Аляксандра Верашчагіна – гэта той выпадак, калі «падручныя», нікому не патрэбныя матэрыялы (старая меншавіна, пачарбатая дошка) ажываюць пад рукою майстра. Незвычайнай для нашага гледзішча стала тэхніка карціны «Чорная коніка ў чорным пакоі» Аляксандра Забдучыка. Яўным кантрастам да «Чорнай конікі» і гледзішча «Арлекін-жанглер» Алеся Ксяндзава, выкачаны з характэрнай для аўтара легкасцю і артыстызмам.

Побач з імі выходзілі работы Федара Ястраба і Дамітрыя Масля і іх павучанай, амаль арнаментальнай пласцікай ярка і адметнай стылізацыяй «Царскае павяшанне» Уладзіміра Ганчарука, гучная экспрэсія колеравых кантрастаў і падкрэслена аб'ёмных форм у рабоце Васіля Касцючэнькі «Вячэрні вобраз» «кучаравыя» рытмы карціны «Двое» Уладзіміра Кожуха; амаль пастэльная колеравая гамма рамантычнага краявіду «Рыйская яблыня» Ягора Батальёнка; празрыстасць і ўзнёсласць не менш рамантычнай работы Рыгора Несцерава; графічная дакладнасць і выверанасць «Калыханкі» Генадзя Драздова; свабоднае колеравыяўленне Зоі Лудзевіч; дэкаратыўная дамінанта ў працах Наталлі Рачкоўскай, Святланы Катковай; структурныя «выкрутасы» Андрэя Пляханава.

Не пакуль раўнадзупным фігураў чыя палотны Уладзіміра Ісачанка «Восяньскія сны» і Сяргея Рымашэўскага «Чапа». Калі ў перняй рабоце напрошваюцца плэўныя аналогіі з «перадзвіжніцтвам», адчуваецца рука малявальчыцы, дыку другой пры выдатным малюнку ўсё ж перамагае жывапісец. Карціна С.Рыма-

шэўскага аб'ядноўвае высокае майстэрства і метафарычнасць неадзначнасць быццам бы простага сюжэта.

Імпрэсіяністычныя палотны Міколы і Марыі Ісаёнак, «ювелічныя» краявіды Аляксандра Грышкевіча, экзатычныя напроформы вядомага майстра Георгія Палтаўскага, вытанчаная тэхніка Алены Штэгель, палотны Уладзіміра Дзядзюлі, Андрэя Сіцько, Віктара Барабанцава, Юрыя Падоліна, Юрыя Гаўрына, Віктара Шылко, Наталлі Жыгамонт і Уладзіміра Сініцынкіна арганічна днап'яюць экспазіцыю, надаючы ёй калейдэскасны характар.

Выклікае цікакасць публікі «Сярэбраны шэпт» Уладзіміра Тоўсіцка і работы маладога мастака Андрэя Бур'яка «Апошні дзень лета» і «Чорнае сонца». «Сярэбраны шэпт» прапаноўвае ўсю палітру характэрных прыёмаў і асаблівасцяў творчасці Тоўсіцка – падкрэсленую графічнасць асобных фрагментаў, прыняццям камбінаванай прасторы, адметнасць малюнка, цягу да тэхнічных эфектаў, што, безумоўна, выдзяе руку вопытнага майстра. У Андрэя Бур'яка, надворот, падкрэсленая сімпласць выяўленчых сродкаў, дзе магчымасць асяродзіць вагу на ўнутраным стане яго герояў з іх характэрнай адчуванасцю, змкненасцю на саміх сабе, сваіх перажываннях і прыхаваных эмоцыях.

Мы невяротна аднылі ўжо ад таго часу, пра якое маскоўская мастацтвазнаўца М.Шышкіна пісала: «...большасць спецыялістаў здаецца, што мастакі там (у Беларусі – Ф.Я.) пішуць выключна партызан для выставак і пейзажы «для душы» (часопіс «Дэкаратыўнае мастацтва», 1990 г.). Але і ў нашым часе беларускае мастацтва адметнай часткай у кантэкст сучаснага еўрапейскага, я не кажу ўжо пра сучаснае мастацтва». Легка прачытаецца тэндэнцыя ў беларускім жывапісе апошніх гадоў – цяга да эстэтызацыі формы, завершанасці, «зробленасці», своеасаблівай дэманстрацыі «школы», жаданне бліснуць майстэрствам. Сёння мастацкая каштоўнасць твора страціла абавязковую сувязь з унікальным і працэсам выканання але на-ранейшаму залежыць ад здольнасці мастака бачыць акаляючае асяроддзе па-свойму і адкрываць у ім новае, невядомае іншым. А гэта, згадзімся, здольнасць вельмі рэдкая.

Задумацца над гэтым нам трэба ўсім, бо толькі ад творчых высілкаў асобных мастакоў будзе залежаць, яким ён будзе – наступны Арт крок.



Алеся
Ксяндзаў.
Арлекін-жанглер
Алей, 2002



Генадзь
Драздоў.
Калыханка.
Акрыл, 2002.



Фёдар
Ястраб.
Абуджэнне
Алей, 2002

Такое прыгожае “ціхае жыццё...”

“Zinger i višni ū shklyancy” – так называецца выстава твораў мінскай мастачкі Марыі Ісаёнак, якая адбылася ў лістападзе 2002 г. у Музеі сучаснага мастацтва.

Некалі Паскаль сказаў: “Які дзіўны гэты жыццё – нацюрморт! Ён змушае замілавацца глядзець на копіі тых рэчаў, арыгіналамі якіх звычайна не любуешся...”

Залаты вечар.
Алей, 1999.
60 x 80.



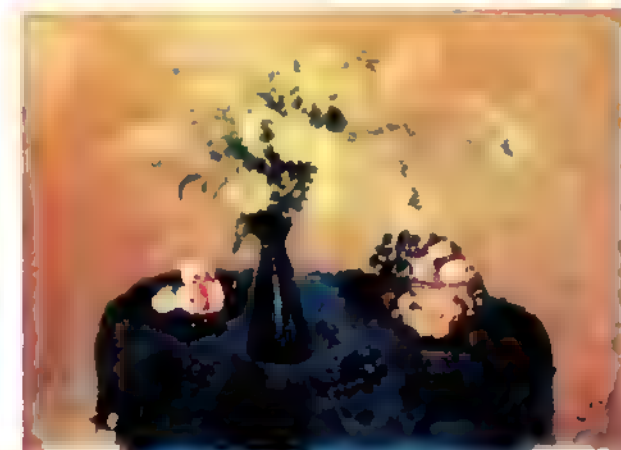
Нацюрморт
з керамікай
Святланы
Катковай.
Алей, 2001
40 x 50

Залаты Спас.
Алей, 1999
60 x 80

Святлана
Паграноўская –
студэнтка
аддзялення
мастацтваў Беларускай
дзяржаўнай
акадэміі
мастацтваў



Ірысы.
Алей, 2002
60 x 50

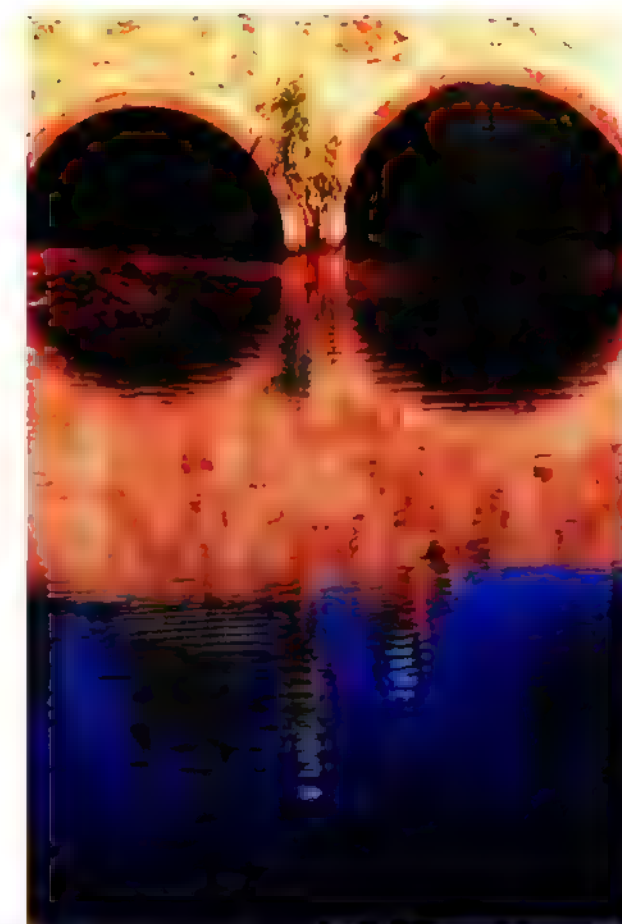


Святлана ПАГРАНОЎСКАЯ
Слова “нацюрморт” прыйшло да нас з французскай мовы (nature morte), што літаральна азначае – мертвая прырода. Што да мяне, то гэтак пачаўце больш прыцягальным здаецца ў англійскім варыянце (Still life) – ціхае жыццё. Гэта, па-мойму, больш адпавядае разуменню жанру.

Нацюрморты Марыі Ісаёнак – гэта асабліва чысціня ўстрымання рэчаў, кветак. Безумоўна, шэраг нацюрмортаў з кветкамі – гэта ў першую чаргу бязмежная любоў да таіх някідкох на першы погляд твараў і няў прыроды. І дзеся вырашэння сваіх каларыстычных і пластычных задач мастачка карыстаецца самымі рознымі сродкамі. Адзначым, што на персанальнай выставе Марыі Ісаёнак, апрача нацюрмортаў, прадстаўляе яшчэ некалькі твораў, дзе таксама распаўсюджвае пра ціхае жыццё кветак, рэчаў, але далікатна “ўніскае” ў гэтыя кампазіцыі жаночыя постаці розных узростаў. Магчыма, тут нехта ўбачыць волюню і свосабыльную рэмінісцэнцыю вядомага твора Густава Клімта “Тры ўзросты жанчыны”. Не буду перацэньваць – магчыма, і так Але, у адрозненне ад аўстрыйскага мастака, Марыя Ісаёнак сваіх гераній атаясамлівае і з сабою. Як мы бачым,

гэта не дакладныя партрэты, у іх выяўляюцца абыгульняльныя рысы. І, тым не менш, нейкія амаль што няўлоўныя аскені аўтапартрэтаў прысутнічаюць – але яны не вонкавыя, хутчэй асацыятыўныя. І гэтыя асацыяцыі становяцца дадатковымі вартаснымі кампанентамі, якія дапамагаюць больш глыбока, на філасофскім узроўні асэнсваць і як бы папырыць межы заяўленай тэмы – “ціхае жыццё”, дзе “галоўны герой” – усё-такі не рэчы, а чалавек, які жыць у атачэнні рэчаў – сваіх сяброў, размаўляе з імі, любіцца імі і радуецца ім. І гэтыя пачуцці-хваляванні перадае і нам, глядачам.

Паэзія простых рэчаў



Фотаавыстава Юрыя Плюшчава
“Простыя рэчы: погляд на Беларусь”.
Экспазіцыя складзена з 56 каляровых
і 2 чорна-белых фотаработ.

3 Канстанцін РЭМІШЭЎСКІ

Захапленне фатографу мастацтвам фатаграфіі бывае розным: паверховым або глыбокім, лічымым або паказным. Фатаграфія вось ужо шмат гадоў строга і няўмольна “адсей-кас” цэлыя пачуцці аўтараў, і толькі нямногія перамагваюць у жорсткай барацьбе з часам.

Фотаавыстава Юрыя Плюшчава “Простыя рэчы: погляд на Беларусь” – гэта выстава не проста фатографа, а апэратара-дакументаліста з ВПКіўскай школы (майстэрня Л.Касматава і Р.Іліна, выпуск 1977 г.), які зняў каля 50 дакументальных студыяў у супрацоўніцтве з самымі рознымі рэжысёрамі: Аляксандрам Карпанам-малодшым, Сяргеем Лук’янгчыкавым, Міхаілам Ждановым, Дзмітрыем Міхасевым і іншымі, рэжысёрамі розных накіраванняў і школ.

Не толькі не расставаліся, але і моцна сябравалі з фатаграфіяй – не рэдкім для апэратарскай калорыі, асабліва старажытнага пакалення, якое прывыкла ў адносна стабільных умовах беларускага савецкага кінематографа. У свой час нават сфарміраваўся падыход, які можна ўмоўна назваць прынцыпам дзюх камер: “першая” камера – кінакамера, інструмент прафесійны, які вынае працу здымачнай групы (у іравым кіно) або невялікую (у неправым кіно), інструмент, безумоўна, творчы, але – што істотна! – не цалкам свабодны. Так, вядома, можна спрачацца, што, маўляў, несвабода гэтая ўнутранага знаходжання, што існавалі кінмастакі, здольныя на свабодны палёт пошуку і да т.п. Прымаць на веру гэтыя не дзікія шчырыя аргументы не варта: усвядомленае самаабмежаванне і несвабода мастака ў кінематографе – гэта, па-першае, плата за калектыўную творчасць, па-другое, вынік высокага сабекошту кінавытворчасці. Менавіта таму многія кінаапэратары і не пакадалі фотакімеры – “другой” камеры,

Рэмішэўскі
Канстанцін
Ігаравіч.
(Сонны)
кінаапэратарскі
факультэт ВПКА.
У 1985 – 1995 гг.
як кінатэатральна-
настаўніцкіх
аўтараў на
дзяццель фільмаў (у
тым ліку «Чарны
букет» і «Штрыхі
Заватрыя» з
рэжысёрамі
В.Гурэвічам,
А.Сірава)
выкарыстоўва-
ўся, напрыклад,
аўтаграфіі і
фотакімеры ІІІІ
К.Крылова ІІІІ
Беларусі. Намеснік
апаэратарскага
дырэктара на
карыякатуры
прадпрыемства
«Беларускія кінатэатры»
і кіраванне
адназначнага
выдавецтва



здольнай дапамагчы наталіць здаровы аўтарскі эгацэнтрызм. “Першая” і “другая” камеры жылі зусім не ізаляваным адно ад другога жыццём: наадварот, паміж імі ішла сяброўская дыскусія і перацяканне ідэй.

Ва ўсёпапулярным кіры кінавытворчасці ў кінаапэратараў амаль ніколі не хапала часу на адбор, выстаўчанае афарм-

Якое глядзіць.
Без назвы

Ю. Плюшчаў.
Снім лодкі
на сніданне.

У штодзённай працы, аднастайнай і стамляючай, таксама ёсць свая паэзія. Яна, уласна кажучы, ёсць паўсюль, і мастак бачыць яе. Ёсць яна і ў разяўленых бетонных трубах дамбы, у крывых рэйках вузкакалейкі, што вядуць туды, куды ўваход забаронены, у скульптуры Хрыста з навешаным на яе інвентарным нумарам... І гэтай паэзіі аказваецца дастаткова, каб фатаграфія жыла.

ленне работ. Гэтая частка творчасці заставалася патаемнай Верагодна, тое самае адбылося б і з фотаработамі Юрыя Плюшчава, калі б на долю нашых кінематаграфістаў не выпада, на жаль, вельмі няшчаснае дэсяцігоддзе, якое многім мастакам перад неабходнасцю цяжкага выбару, а некаторым не дало нават і права выбіраць.

Фотакарціны Ю. Плюшчава сведчаць, што высокая выразна-намыслелыя культура дакамп'ютэрнай, студэскай эпохі не страчана. Тых, хто меркаваў убачыць работы, створаныя ў карце-брэснаўскім рэпартажным стылі, так званас "жыццё ая-пацку", чакала расчараванне. Выбар сюжэтаў, аб'ектаў і тэмаў Юрыя Плюшчава адзначаны сваёй іерархіяй кантэкстаў: у штодзённай працы, аднастайнай і стамляючай, таксама ёсць свая паэзія. Яна, уласна кажучы, ёсць паўсюль, і мастак бачыць яе. Ёсць яна і ў разяўленых бетонных трубах дамбы (фатаграфія "Якое глядзіць", 1997), у крывых рэйках вузкакалейкі, што вядуць туды, куды праход забаронены ("Забароненая зона", 1991), у скульптуры Хрыста з навешаным на яе інвентарным нумарам... І гэтай паэзіі аказваецца дастаткова, каб фатаграфія жыла.

..Па нейкай дзіўнай інерцыі сусветнае значэнне таго ці інша-га твора яшчэ атаясамліваюць з сусветнай вядомасцю. Згодна з гэтым пунктам гледжання сусветнае значэнне набывае мас-тацкі твор, які друкаваўся або экспанавалася ў сусветным маштабе, у той час як правінцыйным прынята лічыць тое, што не пераступіла гэтых межаў, чыё існаванне замыкаецца ў абме-жытым кола пазнавальнасці. Такое вызначэнне, на мою дум-ку, не толькі памылковае, але і само па сабе правінцыйнае.

Не варта ва ўсім шукаць глыбокую думку. Часта яна пры-ходзіць па збегу абставінаў, сама па сабе, як напрыклад, у кам-пазіцыйна прадуманым здымку "Dixi. Пражыта". Аўтар гаво-рыць гэтым здымкам, што жыццё не вечнае, у яго таксама ёсць канец. Гэта, вядома, не надта выселы напамін. Але гэта – праў-да, хоць і сумная. І хіба сум не можа быць адной з тых стру-наў, на якіх "іграе" паэзія?

PS. Фатаграфія, надрукаваная ў часопісе, – гэта добра. Але ўсё ж асноўны спосаб яе існавання – высець на сцяне.

23 - 25 кастрычніка па ініцыятыве камісіі па культуры Па-латы прадстаўнікоў беларускага парламента выстава Ю. Плюш-чава "Простыя рэчы" экспанавалася ў холе Дома ўрада. На-пэўна, гэта было неаблагодое рашэнне, бо мастацкая фатаграфія не менш за іншыя віды мастацтваў, прызначана ў тым ліку і для таго, каб змякчаць норавы.

Пераклад з рускай мовы.



Без назвы

Камень
Поры года

Берандзееў лес

Сяргей Агеенка. След Гісторыі

У сучасным беларускім кінематографе рэжысёр-кінадакументаліст Сяргей Агеенка прэзентуеца як мастак яркай творчай індывідуальнасці з самабытнай манерай выяўлення. Палітра яго фільмаў жанрава і тэматычна разнастайная. Але, як кожны інтэлектуальны мастак, С.Агеенка спасцігае аблічча часу праз канкрэтнае чалавечае жыццё. Разам са сваімі героямі ён разважае пра незваротнасць перамен: гістарычных, грамадскіх і іншых, — і не спрабуе пры гэтым лагіраваць гісторыю або ствараць кінематаграфічныя легенды. Здымаючы свае фільмы, ён імкнецца перш за ўсё сцвердзіць дакумент і сведчанне сучаснасці. Аднак разам з відавочнай прысутнасцю ў яго фільмах «жывога і імгненнага» у іх праглядаецца дакументальны «след Гісторыі».



Ярына СМІРНОВА

к даследчык-дакументаліст, С.Агеенка цікавіцца не толькі гістарычнымі падзеямі, удзельнікамі якіх былі яго героі. Яго цікавіць перш-наперш людзі: кожны чалавек, яго вобраз, яго асоба, яго роля ў напружанай і драматычнай рэальнасці з магчымымі падзеямі, але і з высокімі праявамі годнасці. Менавіта таму ў сэнсавым полі яго карцін — як правіла, незвычайная асоба, чалавек, які спасцігае жыццё ў яго мінулым,

цяперашнім, будучым. Адстойваючы свабоду аўтарскага самавыяўлення, пакідаючы за сабой права фіксаваць жыццё «як яно ёсць», рэжысёр не проста адлюстроўвае свет з дакладнасцю дакумента, але і насычае мастацкую прастору карцін пазытыўнымі вобразамі, значэннямі, што робіцца характэрнымі рысамі індывідуальнага стылю С.Агеенкі.

Выклікае асаблівую павагу творчы пошук рэжысёрам свайго індывідуальнага шляху ў кінематографіі, пошук «свайх» тэм, новых жанравых утварэнняў і сродкаў экраннай выразнасці. Прыемна ўражваюць і разнастайнасць форм экраннага ўвасаблення: рэчаіснасці, рэльефная драматургія, насычаная, шматтэлосая кінематаграфічная мова і метафарычнасць мыслення. Лепшыя карціны рэжысёра з поспехам дэманструюцца на каналах БТ і канале «Культура».

Сяргей Агеенка прыйшоў у кінематограф, скончыўшы ў 1986 годзе тэатральны факультэт Беларускай акадэміі мастацтваў (майстэрня В.Паніна і Б.Луцэнікі). Ён пачаў сваю кінематаграфічную кар'еру як асістэнт рэжысёра ў творчым аб'яднанні «Тэлефільм» Нацыянальнай тэлерадыёкампаніі. З 1998 года працуе рэжысёрам-пастаноўшчыкам Беларускага відэацэнтра. У кінематографе выступае ў якасці аўтара сцэнарыя і рэжысёра.

Дэбютаваў С.Агеенка як рэжысёр фільмам-прынавецю «Элегія» (1994, ТА «Тэлефільм»). Выбраная аўтарам алегарычная форма дазволіла яму раскажаць пра стварэнне лялькі, наступнае «жыццё» якой так нагадвае жыццё чалавека.

Партрэт творчай асобы ва ўсе часы вабіў мастакоў. Спрабуючы сябе ў гэтым найскладаным жанры экраннага мастацтва, С.Агеенка ствараў цікавую галерэю партрэтаў. Рэжысёр раскажа гледачу пра яркіх асобаў, самабытных твораў, выразнікаў традыцый нацыянальнай беларускай культуры.

Сур'ёзнай працай, якая адразу ж звярнула на сябе ўвагу і прынесла С.Агеенку вядомасць і прызнанне ў беларускай кінадакументалістыцы, стаў фільм-партрэт «Vixi» («Пражытыя», 1996, ТА «Тэлефільм»). Гэта дзіўна лірычны, тонка нюансаваны экранны партрэт беларускага пісьменніка Алеся Адамовіча. Рэжысёр здолеў не толькі стварыць духоўны, пластычны партрэт свайго героя, але і візуалізаваць экранную версію кнігі А.Адамовіча — спавадальнае пасланне пісьменніка, у якім знайшлі сваё адлюстраванне ўспаміны аб пражытым і роздум аб будучыні чалавецтва.

Далей рэжысёр зняў шэраг фільмаў-партрэтаў, разгарнуў у «спектральным радзе» творчасць цудоўных беларускіх мастакоў-жывапісцаў. У ТА «Тэлефільм» была створана карціна «Мары Драздовіча» (1997) — фільм-роздум пра лёс таленавітага беларускага мастака Я.Драздовіча, якога называлі «беларускім Леанарда да Вінчы». Наступныя фільмы былі зняты С.Агеенкам у Беларускім відэацэнтры. «Іван Ахрэмыч у Часе» (1998) — гэта экраннае спасціжэнне асобы і творчасці аднаго са старэйшых мастакоў Беларусі. «На Зямлі і ў Нябёсах. Павел Масленікаў» (2000) — фільм-партрэт беларускага мастака, жыццё і творчасць якога неаддэмны ад станаўлення беларускай культуры. Два фільмы «Сучасныя мастакі Беларусі» (1998) ілюструюць творчасць Валянціны Шобы, Юрыя Якавенкі, Леаніда Хобатава, Міхаіла Савіцкага, Аляксандра Кіпчанкі, Аляксея Кузьміча, Леаніда Шчамалева.

Сваю аўтарскую пазіцыю на фоне гістарычнай і культурнай спадчыны Беларусі рэжысёр С.Агеенка выяўляе ў фільмах «Мір»

(1998), «Нясвіж» (1998), а таксама ў фільме-пейзажы «Мір на зямлі волатаў» (1997). Фільмы ілюструюць унікальнасць, прыгажосць і гістарычную значнасць архітэктурных помнікаў — Мірскага замка і гарадскога ансамбля Нясвіжа, вядомых далёка за межамі Беларусі.

С.Агеенка падаў таксама разгорнутую экспазіцыю падзей беларускай культуры канца XX — пачатку XXI стагоддзя — фільмы «Мілы хлус» (1999), «Славянскі базар у Віцебску — 99» (1999), «Дні беларускага пісьменства 2001 г.» (2001), «Вынікі дыялогаў 2001 года» (2001) і інш.

Аднак цэнтральнай у яго творчасці, яго болевым нервам, чалавечым і грамадзянскім абавязкам перад мастацтвам, безумоўна, з'яўляецца тэма Вялікай Айчыннай вайны. Яна заўсёды была генеральнай у беларускім мастацтве. Для Сяргея Агеенкі яна актуальная і сёння.

Упершыню да гэтай тэмы рэжысёр звярнуўся ў 1998 годзе, зняўшы фільм «Эцэн. Вяртанне» (ТА «Тэлефільм»). Карціна прысвечана памяці Героя Савецкага Саюза, вядомага савецкага разведчыка Льва Маневіча, уладжэнца Чанусаў. Вызвалены амерыканскімі войскамі з нямецкага канцлагера, ён памёр у дзень Перамогі — 9 мая 1945 года. Гэты фільм стаў першым у трылогіі пра лёс савецкіх разведчыкаў, якую С.Агеенка зняў сумесна з аўтарам сцэнарыяў Сяргеем Трахімёнкам — доктарам юрыдычных навук, сябрам Саюза пісьменнікаў Расіі і Беларусі.

Хацелася б больш падрабязна спыніцца на двох апошніх карцінах гэтай трылогіі, якія створаны ў Беларускім відэацэнтры. Кожная з іх уяўляе сабой новае вырашэнне праблемы драматургічнай арганізацыі экраннага дзеяння як арганічнага сінтэзу яго экспрэсіўных кампанентаў.

Гісторыка-дакументальная стужка «Кент, або Вялікая ігра "маленькага шэфа"» (аўтары сцэнарыя — С.Трахімёнак і С.Агеенка, рэжысёр — С.Агеенка, апэратар — А.Абадоўскі, гукаапэратар — А.Тыццоха) (2000) — у першую чаргу фільм-дакумент, бо ўнікальнасць зафіксаванага на стужцы факта і імгненнага жыцця героя маюць пераканальную сілу дакументальна-вобразнага сведчання.

У аснове сюжэта фільма — гераічны і адначасова трагічны лёс савецкага разведчыка Анатоля Маркавіча Гурэвіча. На працягу свайго няпростага жыцця А.Гурэвіч карыстаўся мноствам розных імёнаў, але больш за ўсё быў вядомы «пад кароткам, як стрэл», імем Кент. Рэзідэнт савецкай ваеннай разведкі ў Бельгіі, ён быў, як сведчаць спецыялісты, агентам нумар адзін супраць Германіі часоў Другой сусветнай вайны.

У 1939 годзе А.Гурэвічу прапанавалі працаваць у Бруселі ў якасці савецкага разведчыка-нелегала. Па заданню Цэнтра яму належала дзейнічаць пад кіраўніцтвам Леапольда Трэпера — рэзідэнта ГРУ ў Бельгіі. Пазней А.Гурэвіч зрабіўся прэзідэнтам акцыянернага таварыства, якое, паводле заключэння шэфа гестапа Гёнрыха Мюлера, фактычна ўтрымлівала з 1941 па 1942 год усю савецкую разведку. У свае дваццаць шэсць гадоў савецкі разведчык фактычна выратаваў ад немінучага праваду і ўзначаліў бельгійскую рэзідэнтуру.

За надзвычай каштоўную разведкальную інфармацыю А.Гурэвіч атрымаў удзячнасць асабіста ад Сталіна і быў прадстаўлены да ўзнагароды. Здавалася, удача не адвернецца ад яго. Аднак лёс распарадзіўся іначай. Правал рэзідэнтуры, арышт, камера ў засценках форта Брэендонк пад Бруселем, турма ў Германіі, камера смяротнікаў, допыты гестапа. А праз нейкі



час — камера на Лубяўцы, допыты і прысуд: «Здрада Радзіме і дваццаць пяць гадоў выпраўленча-працоўных лагераў».

Сорак шэсць гадоў чакаў сваёй рэабілітацыі разведчык А.Гурэвіч. Пра яго работу ведалі Гітлер і Сталін. Яго дапытвалі шэф гестапа групенфюрэр Г.Мюлер і начальнік Галоўнага ўпраўлення контрраз-

ведкі генерал В.Абакумаў. Пра яго пісалі Ж.Пэро, В.Шаленберг, С.Палтарак і інш.

Сваю версію мастацкага спасціжэння гэтага няпростага чалавечага жыцця ў яго адзінстве з трагічнымі старонкамі сусветнай і айчынай гісторыі прапаноўвае сцэнарыст і рэжысёр.

Мастацкія развіццё вобраза героя фільма адбываецца ў трох розных, паралельных плоскасцях. У цэнгры — галоўны герой: карціны, А.Гурэвіч, рэпартажна зняты апэратарам А.Абадоўскім, Гурэвіч сённяшні шчодр дзеліцца сваімі ўспамінамі з аўтарамі фільма, шмат у чым дэмафілагізуе звыклае ўяўленне пра работу разведчыка, з іроніяй успамінае яе трагікімічныя падрабязнасці і шпрыхі. У восемдзесят сем гадоў ён па-ранейшаму абаяльны, малады душой, поўны энергіі.

Рэтраспектыўная сфера жыцця героя прэзентуецца ў фільме разнастайным хранікальным матэрыялам, які багата ілюструе даваеннае і ваеннае жыццё ў краінах Еўропы — Бельгіі, Германіі, Чэхаславакіі, Францыі, СССР, Швейцарыі... Хроніка магутна, арганна гучыць у карціне, даючы гледачу шанс успрыняць выкрывальны дакумент і дакладнае аблічча таго часу.

Асаблівую эстэтычную сферу фільма ўяўляе сабой пазбаўленае эмоцый дакументальнае «расследванне» гістарычных падзей і фактаў разведвальнай дзейнасці А.Гурэвіча. З гэтай мэтай рэжысёр уводзіць у межы карціны яшчэ аднаго героя — аўтара-каментатара (у кадры — С.Трахімёнак). Яго словы гучаць падкрэслена бяспасна, неэмацыянальна, на фоне гучаў секундамера. Каментатар-эксперт уводзіць дакумент у пыліны дынамічнага, напружанага аўтарскага (і глядацкага) мыслення працэсу Кантэстнае, «прагакольнае» выкарыстанне рэжысёрам сродкаў дакумента ператвараецца ў элемент вялікай эмацыянальнай сілы і выразнасці.

Кантрапункт трох гэтых сфер, шмат у чым супрацьлеглых па сваёму значэнню і вобразнаму раду, становіцца найбольш важным сродкам драматургічнай арганізацыі відэафільма. Гераідычная (тэкст у тэксце) форма пабудовы сюжэта дазваляе рэжысёру адначасова расшыраць і звужаць сэнсавую і эмацыянальную шкалу экраннага спасціжэння рэчаіснасці.

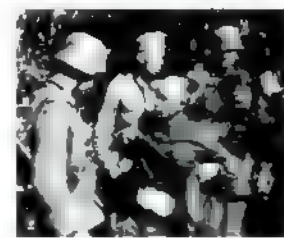
Эмацыянальна-вобразны змест экраннага дакумента ўзмацняецца дзякуючы дакладнаму і тонка нюансаванаму «акампанемента» музыкі і пазэі. Гукарэжысёр карціны А.Тыццоха, які ўмела карыстаецца сродкамі выразнасці музыкі, з'явіўся сапраўдным сааўтарам рэжысёра. Музыка, якая ўзнаўляе дэталі абставін (савецкія песні, песні і маршы нямецкіх салдат, джазавыя імправізацыі, рэгтайм, шансон у выкананні Э.Ліф і інш.), арганічна ўключаецца ў сюжэт, гарманічна спалучаецца з відэарадам і дакладна перадае атмасферу кожнага эпізоду і карціны ўвогуле.

Створаны ў Беларускім відэацэнтры ў 2002 годзе, фільм «Спадарожнікі «Сатурна»» (аўтар сцэнарыя — С.Трахімёнак, рэжысёр — С.Агеенка, апэ-

«Кент» — малады Гурэвіч у час Другой сусветнай вайны ў Бруселі.

Казлоў у форме нямецкага афіцэра.

Кадр з фільма «Спадарожнікі «Сатурна»»



Кадр з фільма
«Спадарожнікі
«Сатурна»»
Казлоў з унучкай.

Фота С.Смірнова
і з архіва аўтара.



Як кантрапункт вобразнага раду фільма, пранізліва і рэалістычна гучыць у фільме хроніка. Гістарычная рэальнасць, назаўсёды занатаваная кінематографам, лгтаральна «крычыць» ад мноства эмоцый. Яна абрывае на гледача каскад пачуццяў і асацыяцый: на экране кадры мілітарызацыі Германіі трыццатых гадоў XX стагоддзя, пачатак ваенных дзеянняў на тэрыторыі СССР, бомбардзіроўка гарадоў, атрады апалчэння, замалеўка партызанскага руху, адступленне Чырвонай Арміі ў першыя дні вайны, калоны ваеннапалонных, лагеры, трагічныя абліччы, вочы палонных савецкіх салдат...

Асабліваю сэнсавую нагрузку маюць ігравыя эпізоды фільма, знятыя аператарам В.Купрыянавым у танальнасці цемры, псіхалагічных і маральных катаванняў. Тут важнае адчуванне прасторы: замкнёная маўклівасць кабінета, якая палюе чарнотой, адзінокая настольная лямпа ўначы, пратаколы допытаў на сталі... У халоднай перадранішняй імгле ледзь прыкметна вымалёўваюцца дзве постаці – следчы і падсудны, якія сядзяць адзін насупраць другога... Голас за кадрам зачытвае абвінавачанне...

Складанасць, поліфанічнасць пабудовы гэтага фільма абумоўлены таксама наўнасцю і ўзаемадзеяннем дзвюх рэальнасцей: дакументальнай дакладнасці кіна- і фотыхронікі і аўтарскай канцэпцыі рэжысёра. Яны ўтвараюць напружанае поле ўзаемадзеяння рэальных падзей і мастацкай думкі рэжысёра. С.Агеенка здолеў адцягнуць у фільме жорсткую, трагічную рэальнасць вайны бязмежнай трываласцю чалавечага сэрца. Гледзячы на экран, каторы раз пераконваешся, што вайна выйграна не толькі мудрасцю вялікіх стратэгаў, але і сілаю масавых воляў, цанюю асобных чалавечых жыццяў.

Цудоўна сказаў рэжысёр Аляксей Герман: «Час, аддаляючыся ад ваеннага, дыктуе нам меру рэалізму, дыктуе больш сумленнае стаўленне да ўсенароднага подзвігу і да кожнага чалавечага жыцця на вайне... Цяпер робіцца безумоўным тое, што подзвіг менавіта ў гэтым – у меры пераадолення чалавечым немагчымага, калі гэтага патрабуюць Радзіма, час, сумленне, – а не ў «апрыёрным гераізме». Лакраваць гэты час цяпер, ствараць легенды, маючы за плячыма такую праўду, непрыстойна. І нашы летнія фільмы пра вайну, нашы залаты фонд – гэты ўнзрунены крок праўды».

У кінематаграфістаў існуе меркаванне, што прафесійная рэжысура – гэта здольнасць выклаці сюжэт. Здольнасць захоплення расказаць гісторыю, выкарыстоўваючы поліфанію і экспрэсію экранных сродкаў выразнасці. Гэта цалкам стасуецца і з кінематаграфічнай творчасцю С.Агеенкі. Яго фільмы моцна прыцягваюць увагу гледача, «заварожваюць» інтрыгай. Іх вызначаюць не толькі яскравая самастойнасць аўтарскага мыслення, але і вострае адчуванне стылю: прадуманая, дакладна выбудаваная архітэктоніка твора, тралны выбар візуальнага вырашэння, насычаная, шматпалосая кінематаграфічная мова, тварэнне аўтарскай вобразнай сістэмы.

Кінематограф Сяргея Агеенкі – кінематограф адкрыта выяўленай аўтарскай пазіцыі, разлічанай на гледача, які актыўна мысліць. Аднак рэжысёр нідэ не навізвае гледачу свайго пункту гледжання. Ён ставіць пытанні, адно важней за другое, і імкнецца адказаць на іх пры жывой глядацкай сатворчасці. Пра такія фільмы гавораць: «Яны асуджаны на поспех», таму што так ці інакш яны звернуты да чалавека, да новага часу, а значыць, і да будучыні.

Алесь Рашчынскі: «Музыка ніколі не здрадзіць...»

Часам здаецца так, што творца рана заяўляе грамадскасці пра сябе і сваю творчасць, але не заўсёды здольны доўга ўтрымаць цікавасць і інтарэс. Бо няпроста ўтрымацца на ўзроўні сваіх ранейшых мастацкіх дасягненняў. Бывае і інакш. Калі творчыя здабыткі доўга назапашваюцца, доўга акумулююцца. А потым нечакана ўражваюць і знаўцаў, і аматараў мастацтва зробленага.

Менавіта так некалькі гадоў таму наша музычная грамадскасць адкрыла для сябе асобу і творчасць кампазітара Алесь Рашчынскага. Здарылася гэта падчас творчага вечара кампазітара, які прайшоў у Беларускай дзяржаўнай філармоніі і прысвячаўся ягонаму 50-годдзю. Тое нечаканае музычнае ўражанне (а па сутнасці – адкрыццё) запомнілася і праз некалькі час зрабілася падставай для гутаркі. Хацелася даведацца, яком чынам сфарміравалася творчая асоба музыканта, як мысліць кампазітар, як нараджаліся ягоныя шматлікія творы...

– Скажыце, чаму атрымалася так, што вы набылі дзве вышэйшыя музычныя адукацыі? Спачатку ў Маскве, у Гнесінскім інстытуце, – як харавы дырыжор. Потым у Мінску, у Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі, – як кампазітар. Напэўна, вы не адразу ўсвядомілі сваё кампазітарскае прызначэнне?

– З таго часу, як упершыню ў 50-ых гадах пачаў па «талерцы» Паланез М.К.Агінскага, пачаў марыць пра тое, каб навучыцца сачыняць музыку і дырыжыраваць аркестрам. Шлях ды мары быў тыповы для правінцыйных дзяцей, бо не ў кожным мястэчку былі музычныя школы. Пасля двух класаў музычнай школы па баяну мяне змалі ўзяць у вучылішча толькі на «харавае дырыжыраванне». Працягваючы вучобу ў ВНУ выпадала толькі па гэтай спецыяльнасці. У Мінскім музычным вучылішчы ў 1973 г. я прымаў удзел у адкрыцці першага ў Беларусі аддзялення «народны хор». Паралельная, а потым і пастаянная праца ў ансамблі «Харошкі» паглынула мяне, разам з тым наблізіла да здзяйснення мары, бо ў «Харошках» я пачаў пісаць музыку.

– Якую ролю ў вашым творчым жыцці адыграў ваш наставнік Яўген Аляксандравіч Глебаў? Ён бацьбу вас кампазітарам, што найбольш паспяхова працуе ў якіх жанрах?

– Яўген Аляксандравіч Глебаў адыграў каласальную ролю ў маім творчым жыцці. З такой магутнай фігурай, як ён, не даялася сустрэцца ні раней, ні пазней! Вядома, у Гнесінскім інстытуце я сьвігаў у хоры пад кіраўніцтвам дырыжораў А.Юрлова, У.Мініна, С.Плусева, В.Папова, Л.Лішчэнкі і іншых, і яны былі для мяне вялікімі аўтарытэтамі. Але ж з Я.Глебавым мы сустрэкліся непасрэдна на працягу сямі гадоў вучобы (два з іх – у асістэнтуры) і пасля яе. Яўген Аляксандравіч навучыў разумець яго з першага разу – гэта рабіла працу больш прадуктыўнай. «У музыцы не можа быць дробязяў», – казаў ён, а гэта вяло да прафесіяналізму. Яго афарызмы тыпу: «Калі вы з самага пачатку ўзялі няправільны матэрыял, ён будзе «помсціць» вам на працягу ўсяго твора», – дзейнічаюць не толькі ў музыцы, але і ва ўсіх сферах жыцця.

Урокі кампазіцыі і інструменталькі былі і ўрокамі жыцця. Мы займаліся ў яго гуртах, усе курсы. Ён прасіў усіх адкрыта выказвацца па напісанай намі музыцы. Гэта фарміравала нашу

мысленне. Глебаўская школа – вялікая школа! Ён быў не толькі вялікім кампазітарам, але і вялікім філосафам. За словам у кішэню не лез, праўду казаў смела, іранізаваў над «сціпласцю» беларусаў. Сваёй адкрытай, шчырай пазіцыяй ён выхоўваў нас. Для мяне Яўген Аляксандравіч быў другім бацькам.

Ведаючы пра маё харавае «мінулае», Я.Глебаў лічыў мяне харавым кампазітарам, але я пачуваю сябе аднолькава добра і ў сімфанічным аркестры, і ў народным, і ў харавай музыцы. Адзінае, чаго чакаў ад мяне Я.Глебаў, – музыкі. «Ноткі – ваш капітал», – казаў ён. А я замест гэтага прыносіў яму чарговыя зборнікі распыфровак і апрацовак народнай музыкі, рэцэнзентам якіх, дарэчы, быў ён сам.

– Хто з'яўляецца для вас бясспрэчным аўтарытэтам у музыцы?

– Сама музыка для мяне – бясспрэчны аўтарытэт. Я ўяўляю сабе музыку як жывы арганізм. Яна ніколі не здрадзіць табе. З кампазітараў бясспрэчны аўтарытэт – Я.Глебаў. Несумненна, ён быў і застаецца лідэрам беларускай кампазітарскай школы. Памёр лідэр, а музыкі яго «лідзюць». Я вельмі здзіўлены, што нашы музыкантаўцы яшчэ не стварылі годнай, нартэй маніфесту пра Я.Глебава. Якая тут прычына? У беларусаў ёсць зганная рыса характару: самапрыніжэнне.

Наогул, у кожнага кампазітара я біру лепшае, тое, што личу патрэбным. Мяне захапляе не толькі іх музыка, а і іх грамадзянскія ўчынкі. Удзел Д.Вердзі ў нацыянальна-вызвольным руху, удзел З.Кодзя ў вясенне-летняй сваяй краіны, адмова В.Любаслаўскага ад дзяржаўнай узнагароды рэжыму Ярузельскага. Гэта – надзвычайна!

– Раскажыце пра той час, калі вы былі музычным кіраўніком фальклорна-хараграфічнага ансамбля «Харошкі». Ці шмат гадоў вы працавалі ў ансамблі, з якім пачуццём вы згадваеце той час?

– Я працаваў з самага пачатку станаўлення гэтага калектыву і прыняў удзел у стварэнні дзвюх праграм. Другая праграма стала лаўрэатам Усесаюзнага конкурсу сярод прафесійных калектываў у 1977 г. Думаю, што тыя, хто пачынаў, і стваралі славу ансамблю. Музыку да танцаў пісалі М.Коньшын, В.Райчык, В.Купрыяненка. Рэпертуар і партытуры спевакам рабіў я. У той час мяне заўважыў А.Млывані і прапанаваў паступаць на кампазіцыю. Пакуль «Харошкі» былі на гастрольях у Англіі і Фінляндыі, я рыхтаваўся да паступлення. Вельмі ўдзячны Андрэю Юрэвічу за тое, што ён, падрыхтаваўшы мяне, у 1979 годзе

Рашчынскі Алесь
Уладзіміравіч – беларускі кампазітар, педагог, грамадскі дзеяч. Скончыў Дзяржаўны музычна-педагагічны інстытут імя Бястных у Маскве (1975), Беларуска-кансерваторыю (1984). І асістэнтуру-стажыроўку ў ёй. Працаваў у вышэйшым крэатывным артыстическім ансамблі «Харошкі», мастацкі кіраўніком і артыстам ансамбля «Харошкі». З 1973 года і па сённяшні дзень (з перапынкамі) працуе ў Мінскім дзяржаўным музычным інстытуте Аўтар шматлікіх музычных твораў

У Парыжы падчас гастролі ансамбля «Харошкі»



Смірнова Ірына
Аляксандраўна.
Скончыла
Беларускую
дзяржаўную
кансерваторыю.
Працуе ў БДУ
культуры на
кафедры
беларускай і
сусветнай
мастацкай
культуры.
Аўтар
публікацый у
рэспубліканскім
друку на
пытаннях
інтэграцыі на
мастацтва-
знаўства.

прывёў да Я.Глебава. Шкада, што ансамбль «Харошкі» не стаў фальклорна-харэаграфічным, як мы марылі з В.Гаявой і М.Дулчанкам, тым не менш аб'ектыўна гэты калектыў праславіў Беларусь.

— Ці шмат напісана вамі твораў і апрацовак для ансамбля «Купалінка»?

— «Купалінка» спявала мае творы яшчэ тады, калі працавала ў складзе ансамбля «Харошкі». Гэта быў вядомы трыпціх «Туман-матушка...», «Прыходзіў малойчычак», музыка да вакальна-харэаграфічнай пастаноўкі «Вяселле», апрацоўкі «За рэчку, за ракой», «А ў ляску». Выйшаўшы са складу «Харошак», ансамбль меў патрэбу ў сваім рэпертуары. Я пісаў для іх апрацоўкі, якія потым увайшлі ў тласцінку «Купалінка». Пачаўшы працаваць у гэтым гурце, зрабіў новую праграму. Яшчэ і цяпер, праз трынаццаць гадоў, яны спяваюць мае творы. Шкада, што народная песня, якую мы з поспехам выконвалі ў залах ЮНЕСКА ў Парыжы, ААН у Жэневе, на пляцоўках Аўстрыі, Бельгіі, Германіі і іншых краін, тут, на сваёй зямлі, — папярэдняй ка.

Працуючы ў «Купалінцы», я стварыў свой, першы ў Беларусі прафесійны калектыў, які спяваў і іграў аўтэнтыку, — гурт-капэлу «Аргмень». Ён выступаў на Першым з'ездзе беларусаў свету, на «Славянскім базары», на Днях культуры г. Мінска ў Боне і інш. Лічу, што такі аўтэнтычны калектыў павінен быў працаваць на радыё і пісаць анталогію народнай песні. Але грамадства яшчэ не падрыхтавана да ўсведамлення таго, каб аўтэнтыку ўзняць на акадэмічны прафесійны ўзровень стварыць, напрыклад, у Беларускай акадэміі музыкі факультэт народнага хору. У 2003 г. будзе адзначана 30 гадоў, як мы ўпершыню ў Беларусі адкрылі ў Мінскім музычным вучылішчы аддзяленне па падрыхтоўцы кіраўнікоў народнага хору, але выпускнікі, бадай, адзінага сярод музычных вучылішчаў Беларусі аддзялення «народны хор» і цяпер яшчэ не маюць права працягваць вучобу ў акадэміі. У краіне няма дзяржаўных (харэаграфічнага, спеўнага і інструментальнага) фальклорных калектываў, якія б выконвалі аўтэнтыку. Тыя, што ёсць, прапагандаюць стылізаваны, апрацаваны фальклор.

— Сярод ваішых твораў шмат камерна-інструментальнай музыкі, напісанай для народных інструментаў (скрыпкі, гармонік, баян, скрытка, цымбалы, гармонік). Каб пісаць для народнага складу, трэба, па-першае, адчуваць гэтыя інструменты, а па-другое, магчыма, і іграць на іх. Ці так гэта?

— Сапраўды. У сваім жыцці я пераіграў амаль на ўсіх інструментах сімфанічнага аркестра і народных інструментах. Кампазітару без гэтага — нельга. Не авалодаў толькі смычковымі, але, што праўда, на адным іграў — на гудку, які я прывёз з Урала для «Харошак». Яшчэ да гэтага, начытаўшыся літаратуры пра гудок, вельмі «загарэўся» і ўвёў гэты інструмент у адну з партытур, ні разу не чуўшы яго ўжывую. Я не памыліўся, ён гучаў так, як я і ўяўляў!

— Ці ёсць музычныя жанры, найбольш вамі любімыя? З якіх жанраў вы пачыналі, у якіх часцей працуеце цяпер?

— Класічных жанраў няма, але я прынцыпова не пішу так званых эстрадных песень. Лічу, што ніякі кампазітар не створыць песню лепш за тую, якую стварыў народ. А пісаць у стылі мамба, румба ці самба — сорамна. Мы ўсё ж такі жывём на беларускай зямлі!

Пачынаў з апрацовак і цяпер працягваю пісаць іх для хору вучылішча. Некаторыя кампазітары лічаць гэтую справу несур'ёзнай і глыбока памылковай.

— Сярод ваішых твораў шмат вакальных, напісаных на народныя словы, і для хору а капэла, і для вакальнага ансамбля, і для хору з суправаджэннем. Выбар народнага тэксту — гэта ваша прынцыповая пазіцыя як кампазітара? Ці вы не бачыце цікавых вам тэкстаў у класіцы і сучасных паэтаў?

— Выбар беларускамоўнага тэксту — мая прынцыповая пазіцыя. Лічу, што беларуская паэзія — моцная ў славянскім свеце. Цікавых тэкстаў столькі, што майго жыцця не хопіць, каб на іх напісаць музыку. Справа ў іншым: беларуская мова незапатрабаваная. Я веру, прыйдзе час і для беларускай мовы, але, як кажуць, «...жаль толькі жыць в эту пору прекрасную...»

— Хто з вядомых выканаўцаў (калектывы і салісты) спяваў ваішыя музыкі?

— Спявалі хор радыё пад кіраўніцтвам В.Роўды, Дзяржаўны хор пад кіраўніцтвам І.Мацяхова, камерны хор «Санорус» пад кіраўніцтвам А.Шута, А.Рудкоўскі, В.Пархоменка, Н.Руднева, А.Мельнікаў, «Купалінка». Ігралі сімфанічны аркестр радыё (дырыжор А.Лапуноў), Дзяржаўны народны аркестр імя І.Жыновіча (дырыжоры — М.Казінец, А.Высоцкі), Алесь і Міхась Лявончыкі, пад музыку з харавога канцэрта танчыць Дзяржаўны ансамбль танца. Кожны год з хорам вучэльні запісваю на радыё свае творы і творы іншых кампазітараў.

— Як вы патлумачыце, што такое апрацоўка народнай песні ці танца? Гэта аздабленне, упрыгажэнне, музычнае пераасэнсаванне? Або адаптацыя для сучаснага слухача, для сучаснага выканаўцы?

— Апрацоўка — гэта самастойны, арыгінальны (аўтарскі) твор кампазітара, дзе ў якасці матэрыялу бярэцца народная мелодыя з тэкстам ці без яго. У цывілізаванай краіне Эстоніі, напрыклад, зборнік харавых апрацовак В.Торміса мае назву: «В.Торміс. Эстонскія каляндарныя песні». Вось чаму ў Эстоніі кампазітары заўсёды будуць звяртацца да народнай песні. Там апрацоўка ўспрымаецца (і аплачваецца) як арыгінальны твор. Апрацоўка, як ніякі іншы твор, знаёміць слухачоў як з фальклорам, так і з прафесійнай музыкай адначасова, прадстаўляючы музычную культуру народа ў свеце.

— Вы ніколі не падлічвалі, колькі вамі зроблена апрацовак народных песень і танцаў?

— Не лічыў. Напэўна, больш за дзве сотні.

— У даведніку «Кампазітары Беларусі» я прачытала, што існуюць зробленыя вамі «Зборнік расшыфровак і апрацовак песень і танцаў Хойніцкага, Светлагорскага і Веткаўскага раёнаў Гомельскай вобласці» (1991), а таксама «Зборнік расшыфровак і апрацовак песень і танцаў Чачэрскага раёна Гомельскай вобласці» (1992). Па-першае, запісы зроблены да Чарнобыля ці пасля яго? Па-другое, вы ездзілі і збіралі фальклорныя ўзоры на ўласнай ініцыятыве?

— Па-першае, мной зроблены толькі расшыфровак. Дэсяць гадоў яны ляжалі ў выглядзе рукапісу — няма грошай, каб надрукаваць іх. Па-другое, запісы зроблены Міколам Козенкам, якому, як і мне, усё гэта баліць. (Дарэчы, у розныя гады Рэспубліканскі навукова-метадычны цэнтр выдаў восем зборнікаў, сааўтарамі якіх з'яўляемся мы з Козенкам. Чатыры песенныя для вакальных гуртоў, чатыры — для інструментальных).

Мікола Козенка збіраў іх пасля Чарнобыля. Чарнобыль — не толькі экалагічная катастрофа, але і катастрофа нашай традыцыйнай культуры — духоўнай і матэрыяльнай. З-за адсялення і перасялення людзей перарвалася вусная традыцыя перадачы, захавання і развіцця фальклору вялізнага рэпэра. Ганьба тым «невукоўцам», якія лічаць Чарнобыль фобіяй! Гэтыя

зборнікі зроблены для таго, каб захаваць спадчыну пацярпелага краю ў чыстым, аўтэнтычным выглядзе.

У мяне дома захоўваецца каля паўсотні касет з запісамі фальклору, якія я рабіў падчас гастроліў па Беларусі, працы ў журы. на святах, фестывалях, на радыё, тэлебачанні. А фальклор мяне цікавіць як твор мастацтва і як музычная мова народа, якому я належу.

— Свае ўласныя творы вы пішаце хутка і лёгка або доўга і пакутліва? Вы прыхільнік таго, што трэба пісаць хутка ці трэба пісаць доўга? Што і хто вас звычайна напхняе?

— Раней мог пісаць хутка. Хутка напісаў «Канцэрт для хору» памяці майго любімага настаўніка ў вучэльні — Аляксея Пятровіча Граса. Але, як цяпер думаю, рукой маёй «вадзіў» Бог; бо гэта музыка была шчырай.

З вялікай асалядай успамінаю працу над музыкай да лялечнага спектакля па А.Пушкіну «Казка пра цара Салтана», якую я напісаў на адным дыханні. Спектакль шлоў у Дзяржаўным тэатры лялек амаль 15 гадоў. Гэта быў адзіны ў жыцці заказ. Я.Глебаў, праслухаўшы запіс гэтай музыкі, запытаўся: «Колькі ж тут іграе інструментаў?» Для мяне гэтае пытанне было вшэйшай адзнакай, бо там іграла ўсёго дзесяць чалавек. А на самай справе быў адлюстраваны амаль увесь сімфанічны аркестр.

Лічу, што сур'ёзную музыку не трэба пісаць хутка. Але і не ператрымліваць. Цяпер жа ўва мне сядзіць цензор, які кажа: «Калі не напішаш на ўзроўні І.Стравінскага ці К.Пэндэрэнікага, лепш не пішы». Раней натхняла радасць.

— З таго, што вамі напісана, якая частка існуе ў зафіксаваным або друкаваным выглядзе (касеты, нотныя зборнікі), а якая ў рукапісным?

— Буйныя творы запісаны на радыё з нагоды майго 50-годдзя. Надрукавана некалькі хароў. Астатняе — ляжыць у рукапісе, музычнага выдавецтва ж няма. Ды што мае творы, калі ўся беларуская музычная класіка не надрукавана!

— Некалькі гадоў таму ў Беларускай дзяржаўнай філармоніі адбыўся творчы вечар, прысвечаны вашаму юбілею. Ведаю, што для многіх ваішых калег-музыкантаў, для журналістаў і проста слухачоў было шмат у чым нечаканасцю само існаванне, наўнясць такой колькасці адметных твораў. Ці доўга рыставалася гэтая вечарына? Ці засталіся вы ёю задаволены?

— Справа ў тым, што не існавала такога кампазітара, як А.Рахчыніскі, пакуль яму не споўнілася 50 гадоў. Партытура сімфоніі ў свой час больш за год пралаякала без руху ў мастацкага кіраўніка філармоніі. Ад выканання харавога канцэрта і араторыі адмовіўся харавік-маналіст. Прычына была такая: «У харавым канцэрце — вакаліз, а тэма вайны ў араторыі — неактуальная». Асабіста для мяне вайна — актуальная: бацька ваяваў. Маці была ў нямецкім палоне ў Германіі. Мае заявы на запіс твораў, напэўна, і не разглядаліся «судзіямі» ў праўленні.

Не думаю, што існаваў нейкі спецыяльны загад не выконваць мяне з-за таго, што ў 1986 г. я падпісаў ліст у абарону беларускай мовы да Гарбачова разам з Быкавым, Панчанкам, Лужаніным ды іншымі. Праўда, у ЦК КПБ выклікалі...

Арганізацыя творчага вечара для мяне самога была ў нечым нечаканай, бо для сябе я вырашыў, што па нейкіх прычынах мяне выконваць наогул не будуць, ўсведамляючы ўсё гэта. Я пераключыўся на стварэнне фальклорных зборнікаў...

Гэта быў сапраўды «аўтарскі вечар»! Бо давалася ў міністэрстве раскадваць пра сваю музыку, бо яе ніхто не ведаў. Самому дамаўляцца з залай філармоніі, аркестрамі, харамі, дырыжорамі,

рамі, салістамі; самому распаўсюджваць квіткі, развешваць афішы. Складана было знайсці дзень, калі б усе калектывы былі не на гастроліях, а зала — вольная. Самас цікавае адбылася ў кабінёце дырэктара філармоніі, але пра гэта я раскажу ў сваіх мемуарах... Канцэрт адбыўся не дзякуючы, а насуперак абставінам. Гэта была пятніца, 30 красавіка, людзі раз'ехаліся па дахах садзіць бульбу. І, нягледзячы яшчэ на тое, што на мой канцэрт філармонія неапраўдана ўзняла кошт білетаў, зала была поўная.

Падчас аўтарскага вечара я ўпершыню пачуў свае сімфонію, араторыю і харавы канцэрт. Справа ў тым, што кампазітар, каб рухацца далей, павінен пачуць свае папярэднія творы. Але ж не праз 15 гадоў пасля іх стварэння! У нас магчымасці чуць сябе не маюць амаль усе кампазітары, за выключэннем песеннікаў, таму я вельмі задаволены гэтай вечарынай. Першай і баюся, апошняй.

— Агульнавядома, што ў цяперашні час жыццё з творчасцю амаль немагчыма. Што з'яўляецца для вас асноўнай працай?

— Пачынаючы з 70-ых гадоў атрымліваў мноства праліноў — працаваць хормайстрам у Дзяржаўным народным хоры: музычным кіраўніком ансамбля «Жыліца», калі там спявала В.Пархоменка; загадчыкам музычнай радыцыі на радыё; загадчыкам музычнай часткі тэатра Я.Купалы і нават — мастацкім кіраўніком аднога з філарманічных калектываў. Не пайшоў. Пайшоў «у народ». «Насёса» самадзейнасці да канца жыцця. Працую з 1973 г. у музычнай вучэльні з пералпынкамі на войска, у «Харошках», «Купалінцы». На гарадскіх святах можае ўбачыць мяне ў якасці ўдзельніка — на вуліцы, з гармонікам.

— Якая праблема музычнага жыцця найбольш хваляюць вас як кампазітара?

— Хваляюць праблемы хутчэй не-жыцця. Музычнага выдавецтва няма; гэта значыць, што праз гадоў 10-15 музычная адукацыя прыпыніцца. Ксеракс не выратуе. У рэестры дзяржаўнай рэгістрацыі пра ліцэнзаванне выдавецкай дзейнасці ў тэматчных напрамках няма нават упаміну пра друкаванне музычнай прадукцыі. У мяне спадзяванні на туд, што калі-небудзь заходзі і інвестар прыйдзе ў Беларусь. Але ж ці знойдзецца на ўрадзе чалавек, які разумее, што трэба друкаваць ноты? Смешна сказаць, у Германіі музычнае выдавецтва мела сусветную славу яшчэ ў 60-ыя гады XVIII стагоддзя! А мы праз 250 гадоў не можам пачаць! Сорам!

У дзяржаўным рэестры прафесій ёсць прафесія прыбіральшчыцы, а прафесіі кампазітара няма. А гэта значыць, што прафесія будзе знікнуць. «Папса» застанецца, а сур'ёзнай музыкі не будзе. Трэба прызнаць, што сёння адбыліся амерыканізацыя і русіфікацыя беларускай культуры. Працэс стаў некіруюмы і незваротны.

Хваляюць праблема прафесійнасці, таленту і «шэрасці». Пакуль талент стварае духоўныя і матэрыяльныя каштоўнасці, «шэрасць», не абцяжараная стварэннем гэтага, імкнецца заняць кіраўнічыя пасады. Каб кіраваць талентам. Ёсць, праўда, «стаючая» рыса ў «шэрасці» — яна можа аб'ядноўвацца, чаго не могуць зрабіць таленты. Талент ніколі не зможа кіраваць талентам, бо тады ён будзе ўжо не талент.

Пужаюць нарастаючая агрэсіўна-ваўліччая адносіны да традыцыйнай і прафесійнай культуры, выцясненне іх палсой.

— Ці адчуваеце вы, што ваішы творчасць запатрабавана?

— Што мая творчасць, калі не запатрабавана ўся нацыянальная беларуская культура?

Гутарыла Таццяна Мушынская.

Станаўленне школы беларускага джаза

Н Яўген ФЕЛЬГІН

На пачатку XX стагоддзя джаз стаў з'яваў міжнароднага маштабу, якая не змагла не закрануць і нашу дзяржаву. Гэта адбылося дзякуючы росквіту стылю свінг, які звязаны з такой формай музычнага ансамбля, як джазавы аркестр, ці біг-бэнд. Трэба адзначыць, што папулярнасць гэтай музыкі спрыяў яе танцавальны характар і ўвага да сольнага і ансамблевага вакалу. Свінгавы бум доўжыўся каля дзесяці гадоў, ён пакінуў багатую спадчыну многім джазавым музыкантам ва ўсім свеце.

Першага студзеня 1940 года ў Беларусі з'явіўся першы джазавы аркестр – Дзяржджаз БССР пад кіраўніцтвам Эдзі Рознера¹. Другая сусветная вайна, якая ў хуткім часе пачалася, вызначыла лёс польскіх эмігрантаў, членаў гэтага калектыву, які ў Заходняй Беларусі аднавілі творчую дзейнасць – на іх радзіме працягваць яе было практычна немагчыма.

Кіраўнік Дзяржджаза, які быў прызнаны на той час надзвычайным джазавым тубачом Еўропы, ідэяльна падыходзіў на ролю бэнд-лідэра. Э.Рознер звярнуўся да тубы, ужо атрымаўшы цудоўную адукацыю ў Вышэйшай музычнай школе Берліна па класу скрыпкі. У той час у ніводнай навучальнай установе не вучылі джазаваму выкананню, і таму Рознер авалоўваў тубой на практыцы – у працэсе работы.

Валікае значэнне ў яго прафесійным росце мела трансатлантычнае турне, падчас якога музыкант трапіў у ЗША і наведаў знамяніты нью-йоркскі "Котан-клуб". Увясенне пра сапраўдны джаз адкрыла Рознеру новыя бакі выканальніцкага майстэрства, джазавай кампазіцыі, а таксама той энергетычнасці зарад, які перадаецца слухачу і з'яўляецца неад'емнай часткай выканання музыкі ў стылі свінг. Арыентацыя Э.Рознера на біг-бэнд Г.Джэймса, выдатнага тубача, які працаваў у аркестры Б.Гудмана ў гады яго найвялікшага поспеху, але сышоў па прычыне ўласнай яркай індывідуальнасці, не была спрабай пераймання, а хутчэй супадзеннем мастацкіх густаў і поглядаў на прынцыпы аркестравага музычавання. Як і ў Джэймсе, у складзе аркестра Рознера была струнная група. Рознерам выкарыстоўваюцца ўласныя джазавыя тубачыя прыёмы выканальніцтва – такія, як спецыфічныя шпрыхі, глісанды, ігра ў высокім рэгістры; непаўторным па тэмбру было таксама гучанне тубы, якога ён дасягаў пры дапамозе сурдыны. Яшчэ адзін эфектны прыём – перманентнае дыханне, які дэманструе Рознер у якасці драматургі эстраднага нумара, захавала кампазіцыя "Вочы чорныя", пасля якой запісаная на грамплацінцы

Ю.Бяльзакі, другая па ліку постаць у калектыве, якая вызначыла яго музычнае аблічча, сумяшчаў абавязкі піяніста, дырыжора, аранжыроўшчыка і кампазітара². Яго арыгінальныя аранжыроўкі зрабіліся асновай для імправізацыйных сола Э.Рознера. Яны падкрэслівалі майстэрства саліста і з'яўляліся пераўвасабленнем джазавых стандартаў, у якіх прысутнічалі характэрныя рысы і тэндэнцыі развіцця джаза таго перыяду.

Самыя яркія аранжыроўкі Ю.Бяльзакі, такія як "Сэнт-Луіс блюз" В.Хэндзі і "Караван" Х.Цізолы, уваходзілі ў рэпертуар Дзяржджаза на працягу ўсёй творчай дзейнасці і выконваліся ў розных версіях, але ў запісах на грамплацінцы былі прадстаўлены толькі ў адным варыянце. Акрамя сола інструменталістаў, у "Сэнт-Луіс блюзе" цікавыя сола вакаліста Л.Марковіча ў манеры скэт, якая з'яўляецца прагрэсіўнай у джазавым вакале таго перыяду і выкарыстоўваецца з мэтай імправізацыі ў шмат якіх (наступных па храналогіі з свінгам) стылях джаза; і ў манеры рыф – у выкананні вакальнага трыо, які прыдае каларыт усёй п'есе. Кампазіцыя "Караван", паводле аранжыроўкі цалкам арыентаваная на вакаліцы Э.Рознера на знамянітую тэму, у якасці ўступу выкарыстоўвае вакальную партыю са спевамі бедуіна, якая ўваходзіць у кантэкст эстраднага нумара.

Элементы тэатрызацыі як модная тэндэнцыя ў выступленнях джазавых аркестраў таго перыяду адбіліся і ў творчасці Дзяржджаза, які на гастроліх па Беларусі выступаў пад назвай Беларускага тэатрызаванага джаза³. Вельмі важна падкрэсліць, што, нягледзячы на сваю эфектнасць, элементы тэатрызацыі толькі адцягвалі музычны бок выступленняў аркестра Э.Рознера – у адрозненне ад спроб іншых джаз-аркестраў схавалі за перанасычанай тэатрызацыяй свае прафесійныя недахопы.

Дзякуючы ўдзелу аркестра Э.Рознера ў 1940 годзе ў здымках кінастужкі "Канцэрт-вальс" на кінастудыі "Масфільм", сталася аўдыёвізуальнае сведчанне – камічны нумар праграмы канцэрта ў час выканання беларускім калектывам кампазіцыі "Казі Венскага лесу" (на тэму твораў І.Штрауса). У музычнай пароды на тэму песні "Вочы чорныя", запісанай аркестрам на грамплацінцы, выкарыстоўваюцца сродкі камічнага і ў той жа час раскрываюцца вылікі прафесійнага мажымасці вакаліста Л.Марковіча ў такіх розных па стылістыцы жанрах, як акадэмічны вакал і джазавы вакал у манеры скэт. Сола на тубе Э.Рознера, акрамя бліскавай дэманстрацыі тэхнікі і прыёмаў ігры, уключае з густам падобранае вакалічнае выкладанне надзвычай пазнавальнай тэмы песні "Караван".

Э.Рознер праявіў сябе як кампазітар і аранжыроўшчык ён быў аўтарам музыкі польскага шлягера "Ціхая вада". У выкананні Дзяржджаза БССР на словы Н.Лабкоўскага твор набывае новы змест і называецца "Парень-паренёк". Багаты вопыт аркестравай работы відавочны ў джазавай п'есе "Тысяча адзін такт у рытме джаза" Рознер звяртаецца да музыкі біг-бэнды, з уласнай ёй формай і элементамі аранжыроўкі, з каларытным выкладаннем вакальным трыо тэмы. Уплыў асабліва папулярнай у той час музыкі ў стылі танга адчуваецца ў такіх сачыненнях Э.Рознера, як інструментальная п'еса "Бывай, каханне" і песня "Навошта". Яны цікавыя не толькі з пункту гледжання выкарыстання папулярнага рытму танга, але і галоў-

ным чынам лірычнасцю гучання аркестра, тэмбрам інструмента знамянітага тубача і яго майстэрскім валоданнем гучкам.

Поспех назменна суправаджаў выступленні Дзяржджаза, пачынаючы з першых гастролёў па Беларусі. Выступленні былі адзначаны ўвагай сталічнай крытыкі да калектыву як да "з'явы вельмі прыемнай" і да яго кіраўніка як да "высокаталенавітага музыканта, майстра джазавай музыкі"⁴. Цікава, што мінская публіка да Дзяржджаза вырасла да таго, што былі арганізаваны два дадатковыя канцэрты. Не меншым поспехам калектыву карыстаўся ў найбуйнейшых культурных цэнтрах Савецкага Саюза – Маскве і Ленінградзе, а запрашэнне калектыву ў маскоўскі эстрадны тэатр "Эрмтаж" канчаткова пацвердзіла яго рэпутацыю як аднаго з вядучых джаз-аркестраў СССР.

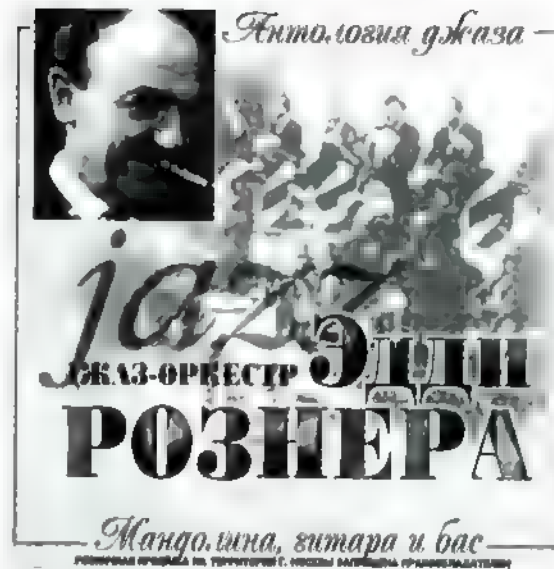
З пачаткам Вялікай Айчыннай вайны частка аркестрантаў пайшла на фронт, многія з іх – у польскую армію. У аркестры з'явіліся новыя музыканты. Яны прайшлі вельмі добрую школу, набіраючыся вопыту ў сумеснай працы з ужо сталымі джазменамі мінулага складу. Трэба аддаць належнае тым намаганням членаў калектыву і яго кіраўніку, вынікам якіх стаў бяспрэчна высокі прафесійны ўзровень Дзяржджаза ўвогуле і веданне музыкантамі кожнай з груп аркестра джазавай спецыфікі сваіх інструментаў. Пра гэта сведчаць пасляваенныя запісы калектыву на грамплацінцы. Паспехі Дзяржджаза былі годна адценны кіраўніцтвам рэспублікі. Э.Рознеру было прысвоена званне заслужанага артыста БССР.

У пасляваенны перыяд у Дзяржджазе адбываецца патаўненне творчага складу. У джаз прыходзяць музыканты, якія аднаўляюць высокаму ўзроўню калектыву і ўжо маюць вопыт работы ў сферы джазавай і эстраднай музыкі. Сярод іх вярта асабліва адзначыць піяніста і другога дырыжора В.Людскоўскага, які стаў пазней адным з кар'ерыстаў савецкага джаза. У Дзяржджазе адбываецца яго станаўленне як прафесійнага аранжыроўшчыка, кампазітара і дырыжора. Пазней В.Людскоўскі плённа працаваў у Дзяржаўным эстрадным аркестры РСФСР пад кіраўніцтвам Л.Удэсава, а потым сам узначаліў адзін з выдатнейшых савецкіх джазавых аркестраў – Канцэртны эстрадны аркестр.

У пасляваеннай канцэртнай дзейнасці рэпертуар Дзяржджаза значна пашыраецца. Асабліва ўвагу крытыкі прыцягнула "Вясенняя фантазія" Ю.Бяльзакі. У гэтым творы кампазітар звяртаецца да тэматyki, звязанай з мінулай вайной і перамогай. Сродкамі музыкі кампазітар прадстаўляе слухачам вельмі знаёмыя моманты гісторыі і насычае драматургію твора яркавымі вобразамі. Музыкальны матэрыял уключае ў сябе тэмы папулярных песень у прыватнасці, тэму з кінастужкі "Пад дахамі Парыжа", якая выкарыстоўваецца для стварэння вобразаў мірнага жыцця, і мелодыю песні "Широка страна моя родная" ў якасці пазыўных савескай радыёстанцыі.

Айчынная крытыка годна ацаніла выканальніцкае майстэрства Дзяржджаза. У рэцэнзіях адзначалася "высакароднасць гучання" і "нзвычайнасць выканання"⁵, дзе асобна падкрэслівалася жанравая разнастайнасць рэпертуару. Увогуле тое, што пісалі пра аркестр як пра "культурны музычны калектыв", у пэўнай меры дазваляе гаварыць пра сфарміраваную школу беларускага джазавага выканальніцтва.

У 1946 годзе ў СССР была разгорнута масавая кампанія супраць джазавай музыкі. Дзяржджаз Беларусі стаў адной з першых яе ахвяр. Фармальнай прычынай да стварэння камісіі, якая прыняла рашэнне аб расфарміраванні аркестра, была рэцэнзія на канцэрт Дзяржджаза, напісаная старшым інспек-



тарам Галоўнага ўпраўлення музычных устаноў Усесаюзнага камітэта па справах мастацтва пры Савецкім Міністраў СССР Е.Грошавай. У гэтай публікацыі былі незаслужана раскрытыкаваны як музычны, так і эстэтычны бакі творчасці аркестра. У прыватнасці, рэцэнзентам была адзначана "поўная бездзейнасць, нізкая прафесійная культура, разлік на адсталыя густы" Музыка ў выкананні Дзяржджаза названа "пошлой музыкальнай стряпнёй сабственнаго изготовления". Негатыўна ацэньваецца выканальніцкае майстэрства самога кіраўніка калектыву – Э.Рознера: "...іграй на тубе ён дэманструе аб'ём сваіх лёгкіх, яго трукі аднастайныя і маюць усюснае дачыненне да музыкі..." У канцы свайго артыкула Е.Грошав дазваляла сабе звярнуцца да беларускіх арганізацый і Усесаюзнага гастрольна-канцэртнага аб'яднання з заклікам "зразумець сваю адказнасць перад гледачамі, якім чужое "мастацтва" джаза Э.Рознера". Пасля такіх заклікаў няцяжка сабе ўявіць далейшы лёс аркестра.

А між тым Дзяржджаз знаходзіўся ў той час у стане творчага ўздыму, шмат было ўжо запланаваных гастролёў, у тым ліку запрашэнне ў Маскву. Калектыву значна вырас: акрамя музыкантаў і салістаў, аркестр уключаў у сябе таксама танцавальную пару, кардэбалет і тэхнічны персанал – усяго больш за пяцьдзсят чалавек. Нечаканая сітуацыя азначала для іх крах творчых планаў і страту працы. Пасля таго, як спецыяльна створаная камісія вывучыла рэпертуар Дзяржджаза, калектыву быў вернуты з Масквы, дзе знаходзіўся з гастролімі, у Мінск. Э.Рознеру было прапанавана ў сувязі з апошнімі падзеямі часова пайсці ў адпачынак. Мастацкім кіраўніком аркестра часова быў прызначаны Ю.Бяльзакі, і Дзяржджаз прадоўжыў свае выступленні. Такім чынам, апошнія месяцы гастролёў Дзяржджаза прайшлі без удзелу Э.Рознера, і яго вяртанне ў калектыв усе яшчэ заставалася нявырашаным. Некаторы час у афішх згадвалася пра яго як пра былога кіраўніка аркестра. Нарэшце загадам, які прыйшоў з Масквы, імя Э.Рознера было знята з афішы⁶.

6 сакавіка 1947 года ў аркестр тэлеграфам прыйшло распаўсюджэнне кіраўніка Упраўлення па справах Мастацтваў БССР Лютаровіча ад 5 сакавіка 1947 года пра расфарміраванне аркестра, на падставе якога звальняліся артысты і тэхнічны персанал Дзяржджаза.

У заключэнне адзначым, што Дзяржджаз БССР заклаў падмурак для станаўлення беларускага джаза, які атрымаў плённае развіццё ў дзейнасці аркестраў Дзяржтэатрадыі і Дзяржцырка і асабліва Дзяржаўнага канцэртнага аркестра Беларусі пад кіраўніцтвам народнага артыста Рэспублікі Беларусь, лаўрэата Дзяржаўнай прэміі РБ прафесара Міхаіла Фінберга.

¹ "Советская Белоруссия. 1939. 30 снежня. БДМААМ. ф.224 воп 1 адз.3.9. "Асабістыя карткі і аўтабіяграфіі супрацоўнікаў ажаз-аркестра". БДМААМ. ф.224 воп 1 адз.3.9. "Асабістыя карткі і аўтабіяграфіі супрацоўнікаў ажаз-аркестра". "Советская Белоруссия. 1940. 20 красавяка. "Советская Белоруссия. 1940. 18 красавяка. "Гродзенская правда. 1946. 8 сакавіка. Известия 1946. 18 жніўня. "БДМААМ. ф.224 воп 1, адз.3.5. 30 гады па асабістай саставу".

КОНЦЕРТЫ
ГОСУДАРСТВЕННОГО
ДЖАЗ-ОРКЕСТРА
Белорусской ССР
Юрий БЕЛЬЗАЦКОГО
УЧАСТВУЮТ СОЛИСТЫ: Лидия и Михаил Чайковские, Лотарь Лямпель, Павел Гофман, Лун Маркович, Юрий Цейтлин, Владимир Абрамов, Кларк Алдонья, Ирина Большакова
КОНФЕРАНСЬЕ
АЛЕКСАНДР ФАРРЕЛЬ
Эдди РОЗНЕР

Беларускія абразы – водсвет рэальнасці*

Паліна ЯНІЦКАЯ

* Заканчэнне
Пачатак у № 2

ІКАНАГРАФІЯ СЮЖЭТА “СВЯТАЯ ТРОЙЦА”

Кампазіцыя гэтага сюжэта ўзыходзіць да “Тройцы” Андрэя Рублёва, але дагматычнае тлумачэнне тэмы змяняецца характэрнай для XVII ст. цікавасцю да падрабязнасцей біблейскага апавядання пра з’яўленне Аўрааму Госпада ў выглядзе трох вайцроўнікаў (Быццё 18:1 – 5, 6, 8).

Распаўсюджанне гэтага сюжэта ў беларускім іканапісе пачалося з XVII ст.

Звычайна аўтары абразоў “Тройца” трымаліся ў пабудове кампазіцыі канонаў старажытнарускіх мастацтва. На перадым плане размяшчалі стол, за якім сядзяць тры анёлы, а на другім, далёкім плане – мамрыйскі дуб і постаці Аўраама і Сарры, якія выходзяць з дому з пачастункамі ў руках. Але нават пры імкненні да захавання старажытнарускіх праваслаўных традыцый у напісанні “Тройцы” (прапарцыйныя суданосны галоўныя і другарадных фігур, адваротная перспектыва) у беларускіх абразях відавочныя мясцовыя асаблівасці і каларыт.

Так у “Тройцы” апошняй чвэрці XVII ст. з Крывава іканапісец старанна выпісвае посуд на сталі (нацюрморт) і разьбяныя плёсткавы ўзор на ножцы стала. Пры гэтым разьба на

ножцы стала пераклікаецца з разьбяным падлакотнікам крэсла, якое стаіць справа. У гэтым выпадку мы бачым своеасаблівы мэблевы гарнітур.

Як і ў заданых абразях “Нараджэнне Маці Божай”, іканапісец расставіў на сталі разнастайны посуд: талеркі, невялікую гранёную шылянчак, высокую, з невялікай ручкай керамічную конаўку і глыбокую чашу на невысокай ножцы. Дзве апошнія рэчы блізкія паводле колеру і можна дапусціць, што яны керамічныя. У гэтым абразе прысутнічае і этнаграфічны элемент – галава Сарры пакрыта наміткай.

Апошняя чвэрць XVII ст. датуецца і другі абраз “Тройца”, які паходзіць з Іванаўскага раёна. Кампазіцыя яго такая ж, як і ў папярэднім. І гэты майстар выпісвае кожны завіткок нізкарэльефнай разьбы, якой аздоблены крэслы з высокімі спінкамі (узор на абодвух крэслах аднолькавы), тонкія карункі абруса і стварае маляўнічы нацюрморт на сталі. У цэнтры стала размяшчаецца глыбокая чаша, мяркуючы па дакладнасці роспісу, – чорнага срэбра (у якой, напэўна, ляжаць ежы). Расставлены невялікія талерачкі насціраць кожнага анёла, сталовыя прыборы (лыжкі і нажы), невялікія келіхі і проста на абрусе раскладзены садавіна і гародніна. Калі ў папярэднім абразе этнаграфічным элементам была намітка на галаве Сарры, то ў гэтым Сарра апранута ў традыцыйны беларускі касцюм: простую, без арнаменту кашулю, доўгую спадніцу, укрывтую белым фаргухом з чырвоным арнаментавым шлічком, намітку, якая пакрывае галаву, шыю і тудзі.

Надзвычай цікавыя ўзоры мэблі і тканін у абразе “Тройца”, які паходзіць са Столінскага раёна і датуецца другой чвэрцю XVIII ст. Беларускія майстры, як і многія сярэдневяковныя мастакі, выкарыстоўвалі кжбушкі (рысавальныя дапаможнікі), якімі нярэдка служылі гравюры. Гэтым фактам можна вытлумачыць, чаму анёл, які сядзіць у цэнтры за сталом, благаслаўляе левай рукою.

Як і ў двух папярэдніх абразях, фігуры анёлаў за сталом выведзены на перады план. Вельмі прыгожы ўзорны абрус з беражком, аздобленым геаметрычным арнаментам і доўгімі махрамі, адразу звяртае на сябе ўвагу. Цікава і тое, што частка абруса на стальніцы белая. Нацюрморт тут не такі маляўнічы. Тры невялікія талерачкі, тры нажы, тры боханы хлеба і тры металічныя келіхі ювелірнай работы. Калі ў двух папярэдніх прыкладах крэслы былі аднолькавыя, то ў гэтым выпадку мы бачым высокі зэдлік на разьбяных ножках і крэсла зграбных форм і элегантных прапорцый.

Стылістычна блізкі і сучасны гэтай “Тройцы” абраз “Тайная вячэра”, які знаходзіцца ў іканастасе Георгіеўскай царквы Давыд-Гарадка.

ІКАНАГРАФІЯ СЮЖЭТА “ТАЙНАЯ ВЯЧЭРА”

Іканаграфія “Тайная вячэра” склалася на аснове евангельскіх тэкстаў пра Ісуса Хрыста і яго дванаццаць вучняў – апосталаў, якія сабраліся на святкаванне Пасхі. На гэтай вячэры Хрыстос абвясціў новы завет (а царква пазней устанавіла таінства прычашчэння) і адкрыў вучням, што яго прадсць

адзін з іх (як аказалася пасля Іуда). Вытокі кампазіцыі ўзыходзяць да ранняга візантыйскага мастацтва. У беларускім іканапісе сюжэт стаў распаўсюджвацца з XVII ст.

“Тайная вячэра” з Давыд-Гарадка датуецца другой чвэрцю XVII ст. Адрозна ад разгледжаных намі абразоў, якія мелі прамавугольны фармат, гэты мае авальную форму Кампазіцыйным цэнтрам абразы, як і цэнтрам апавяду, з’яўляецца Ісус. У адной руцэ ён трымае хлеб, другую ўзяў для благаслаўлення Перад Ісусам на сталі стаіць металічны келіх, які сваёй формай нагадвае пацір (неглыбокая чаша на ножцы; выкарыстоўваецца падчас таінства Еўхарыстыі – Святога Прычаства – у праваслаўным храме). Менавіта такім чынам мастак уясабіў словы Ісуса. “І ўзяўшы хлеб і падзякаваўшы, разламаў і падаў ім, гаворачы: «Гэта ёсць Цела Маё, якое за вас аддаецца; гэта тварыць у Мой ўспамін». Таксама і чашу пасля вячэры, гаворачы: «Гэтая чаша ёсць новы завет у Маёй Крыві, якая за вас праліваецца» (Евангелле ад Лукі, 22:19 – 21).

За сталом, па абодва бакі ад Ісуса, іканапісца размяшчаюць дванаццаць апосталаў (Іуду можна пазнаць па кашулю ў руках). Твары іх устроеныя: хто ж з іх прадсць Яго, жэсты рук быццам паўтараюць словы: “Ці не я, Госпадзі?”, – і толькі Іуда адварочвае галаву ад Ісуса. На сталі расставлены талеркі і пакладзены нажы і хлеб, у цэнтры – міскі з рыбай. На абрусе падрабязна выпісаны золатам кветкавы ўзор. Зэдлікі і крэслы, на якіх сядзяць апосталы, падобныя на мэблю з абразы “Тройца” (Столінскі раён). Перад сталом жылісец змясціў даволі вялікую, маляўніча арнаментаваную металічную чашу з пастаўленым у яе збанам. У біблейскія часы ў Іудзеі перад тым, як пасадзіць госця за стол, гаспадары дома абмывалі яму ногі, чым выказвалі павагу да яго. І такое кампазіцыйнае вырашэнне – напамін пра гэтую традыцыю.

БЫТАВЫ ЖАНР І НАЦЮРМОРТ У БЕЛАРУСКІМ ІКАНАПІСЕ

Відавочна, што ў разгледжаных намі абразях ярка праявіўся бытавы жанр. Гэта перадусім – дакладна, з замілаваннем выпісаныя прадметы побыту, знаёмыя ў навакольным жыцці, традыцыйнага беларускага адзення, у якое апрануты святыя, натуралістычны паказ садавіны, гародніны і іншай ежы, адлюстраванне абрадаў, звычай і вераванняў тутэйшага люду, эмацыйнага стану персанажаў праз выразнасць іх твараў, жэстаў і рухаў. Калі звярнуцца да ўзораў беларускага касцюма ў музейных калекцыях, тканін, мэблі, посуду, ювелірных культурных вырабаў (паціраў), то ўбачым вялікае падобнасць з рэчамі, якія намалявалі ў свой час іканапісцы. Гэты факт пацвярджае наяўнасць у беларускім абразе элементаў бытавога жанру, як яго разумелі ў свецкім захаднееўрапейскім жыцці.

Да апісаных дэталей, што перайшлі ў беларускія абразы з мясцовага побыту, дададзім і больш дробныя, аднак вельмі характэрныя. Так, згодна з народнай традыцыяй, немаўлят

спавівалі вузенькім чырвоным поясам – спавівачом. Паводле павер’яў, ён выконваў магічныя функцыі – надаваў сілу, засцерагаў ад хвароб і няшчасных выпадкаў. Гэтыя праявы відаць у абразях “Нараджэнне Хрыстова” – з Пружанай (другая палова XVII ст.), з вёскі Латыгава Верхнядзвінскага раёна (1746), з Быхаўскага раёна (другая палова XVIII ст.) “Нараджэнне Маці Божай” – з вёскі Ляхаўцы Маларыцкага раёна (1648 – 1650), са Століна (1700), з вёскі Аброва Івацэвіцкага раёна (сярэдня XVIII ст.). “Успенне” – з вёскі Аброва і г.п. Шарашова Пружанскага раёна (сярэдня XVIII ст.)

Тыя ж магічныя ўласцівасці прызнаваліся і за традыцыйным у беларускім адзенні (і мужчынскім, і жаночым) поясам. Яго многія беларускія іканапісцы надавалі адзенню святых. Напрыклад, у абразях “Маці Божая Адзігтрыя” яны часам замянялі кананічнае візантыйскае адзенне Эмануіла Хрыста (хітон і гімацій) на звычайную для беларусаў белую кашулю, падпэразаную чырвоным поясам (сустрэкаецца і зялёны) з завязанымі бантамі канцамі. Да таго ж у такіх выпадках Хрыстос падаяцца без гімація.

ПАРТРЭТНЫЯ ВЯЛІКІ ў БЕЛАРУСКІХ АБРАЗАХ

Такія вялікія датычальныя як іканаграфічных асобаў, так і святых з ярка выражанай індывідуальнасцю і характарыстыкай мясцовага тыпажу. Гэта добра відаць у абразе “Пакланенне вешчуну” з вёскі Дрысвяты Браслаўскага раёна, датаваным 1514 г. Іканаграфія склалася на аснове Евангелля. Пра нараджэнне Ісуса свет апавяціла зорка. За яе рухам сачылі вешчунны (мудрацы) з Усходу. Святло зоркі прывяло іх у Віфлеем, дзе яны знайшлі Дзіця з Маці. Вешчунны пакланіліся Ісусу і прынеслі яму дары: золата – як цару, ладан – як Богу, смірну – як смяротнаму чалавеку.

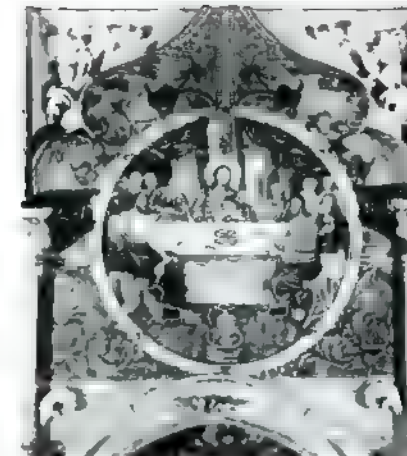
Невядомы аўтар “Пакланення вешчуну” быў высокапрафесійным мастаком, паслядоўнікам выдатнага нямецкага мастака эпохі Адраджэння Лукаса Кранаха Старэйшага. Ён дакладна вытрымаў кампазіцыйную пабудову, рытм свайго твора і перадаў святлоценныя нюансы. Абраз прысвечаны евангельскай падзеі, якая паслужыла асновай для шырокавайдомай у Еўропе “Аповесці пра трох каралёў-вешчуну”, перакладзенай у XV ст. на беларускую мову. Тры каралі традыцыйна трактуюцца ў заходнім мастацтве як сімвалічныя персаніфікацыі трох чалавечых рас або трох кантынентаў, якія пакланяюцца Хрысту.

Сэнсавым і кампазіцыйным цэнтрам алтарнай карціны з’яўляецца немаўлятка Ісус. На яго скіраваны позіркі Марыі і вешчуну-мудрацоў з дарамі; яны абступілі Панну з немаўляткам Ісусам. Абраз перамалёўваўся ў XVII–XVIII стст. Каля ног аднаго з вешчунуў мы бачым значна пазнейшую ўстаўку, якая датуецца прыблізна 1680-мі гадамі. На ёй намаляваны ўкленчаны плячкіцц Ян Сэген (данатар рэстаўрацыі абразы і касцёла) – у чырвоным жупане, з шабляю і ў княжэцкай дэліі, падбітай

Абраз “Тайная вячэра”. 2-ая чвэрць XVIII ст. Фрагмент іканапісу царквы Давыд-Гарадка

Латыгаўскі мастак. Абраз “Нараджэнне Хрыстова”. Паходзіць з царквы вёскі Латыгава Верхнядзвінскага раёна. НММ РБ.

Абраз “Тройца”. Апошняя чвэрць XVII ст. Паходзіць з царквы г. Іванава. МСБК ІМЭФ НАН РБ.



Абраз
«Маці
Шкаплерная».
1-я палова
XVIII ст.
Паходзіць з
Астравецкага
раёна.
МСБК ІМЭФ
НАН РБ.

Манаграфіст М.В.
Абраз
«Пакроў».
1751
Паходзіць
з царквы
Маладзечна.
НММ РБ.

футрам гарнастая. Побач са шляхціцам красуецца ягоны фамільны герб.

Элементы партрэтага жанру прысутнічаюць і ў алтарным абразе «**Пакланенне Маці Божай**» (другая назва — «**Маці Божая Шкаплерная**»), які напісаны каля 1620 — 1630-ых гг. паводле замовы ордэна кармелітаў, але быў выяўлены ў Троцкім касцёле, пабудаваным у 1900 — 1902 гг. у вёсцы Гервяты Астравецкага раёна.

З XV ст. сюжэты «З'яўленне Маці Божай» і «Узнясенне Маці Божай» трактуюцца ў захаднееўрапейскім мастацтве ў цалесным вобразе.

Найбольш бліzkая іканаграфічная аналогія гэтага алтарнага абразу — вядомы твор Тыцыяна (1518 г.; Венецыя, царква Санта Марыя Гларыёза дэі Фрары). Шкаплерам у каталіцкім веравызнанні называюць доўгі прамавугольны адрэз цемнага сукота з вышпым на яго канцах імем Маці Божай або Хрыста. Гэта — частка манаскага адзення каталіцкіх ордэнаў, якую носіць на грудзях, перакрываючы цалі канец праз плячо. Кампазіцыя абразу «Маці Божая Шкаплерная» ўвасабляе легендарны сюжэт з гісторыі ордэна кармелітаў «З'яўленне Маці Божай першаму генералу ордэна Сымону Стоку». Кампазіцыя падзелена на тры ярусы: нябесны, дзе знаходзяцца анёлы і святыя; зямны, дзе жывуць людзі; падземны, які называецца пеклам або чыстым для грэшных душ.

Боскі ярус запаўняюць анёлы і выгнутая паласа аблокаў, якая падтрымлівае Маці Божую, што сядзіць і быццам прыкрывае сваім гімаціем групу ўкленчаных асобаў злева ад яе. Сярод іх на пераднім плане — партрэтны вобраз Папы рымскага Клімента VIII, а за ім — у княжацкай кароне вялікага князя Вялікага Княства Літоўскага — будучы кароль Рэчы Паспалітай Жыгімонт III Ваза ў атачэнні каталіцкага біскупта ў інфубуле, манаха, князя ў кароне і простага чалавека з непакрытай галавой, апранутага ў чырвоную кашулю з сінім адкладным каўнерыкам, які часта малявалі беларускія жывальцы.

Аўтар іконы выбраў гэтых асобаў невыпадкова. У час, калі правільна гэтага каранавання і тытулавання дзеячы, была заключана Брэсцкая унія (1596 г.), у выніку якой пераважным веравызнаннем мясцовых хрысціян стала уніяцтва. Яно распаўсюджвалася пад патранатам Папы рымскага.

Справа ад Марыі, сярод ўкленчаных людзей, маштабна вылучана фігура Сымона Стока, які прымае з левай рукі Маці Божай ішакплер. Характарны вобраз манаха, які выглядае з-за фігуры Стока. Яго цікавы позірк звернуты да ўяўнага гледача, а не да Марыі, якая з'явілася цудоўным чынам. А яkраз на яе скіраваны позірк прысутных. Тут жа, побач са Стокам, месціцца схематычна напісаны першая і другая жонкі Жыгімонта III Вазы (яны ў каронах) і дзве манашкі.

У ніжнім ярусе кампазіцыі расцхульвае гледача сцэна: анёл выходзіць з пякельнага полымя рыжаваласую жанчыну.



храме, засведчыўшы тым самым дараваную праз яе малітвы абарону хрысціян ад бачных і нябачных ворагаў.

Здзіўленыя цудоўнымі падзеямі, блажэнны Андрэй і Епіфаній паведалі пра гэты цуд ўсёму народу. А ворагі без усякага кровапраліцця адступілі ад горада. У памяць пра гэтую падзею свята Пакрова Прасвятой Маці Божай устаноўлена ў пракаславанай царкве з XII ст. Мяркуючы па захаваных абразях, у Беларусі іканаграфічны сюжэт «Пакроў» атрымаў распаўсюджанне ў XVI — XVII стст.

Кампазіцыя гэтага абразу падзелена на два ярусы. У верхнім — Маці Божая, якая распасцірае пакроў (покрыва), акружаная аністаламі, святымі і анёламі. У ніжнім — замалавана глядзяць на Марыю людзі. На прыступкавым узвышэнні (амбоне), паказваючы пальцам уверх, стаіць Раман Салодкапецц са скруткам у руцэ, на якім надпіс: «Днесь благоверные людие светло празднуем». Справа ад яго стаіць Андрэй-юродзівы са скіпетрам у руках, уніяцкі біскуп, манахі. А злева — кароль у вайсковых даспехах, за ім — буйны магнат у каралеўскай кароне і дэліі, падбітай футрам гарнастая. Такія атрыбуты ўлады ў Рэчы Паспалітай мелі толькі князі Радзівілы.

Асабліва цікавае выклікае постаць мужчыны ў левым ніжнім кутку абразу. Ён апрануты ў чырвоны жупан, праз пля-

іменне мастака паказаць канкрэтных людзей, адназначна нават у створаных ім характарных вобразах грэшнікаў, сярод якіх вылучаюцца мужчына з вусамі, паголенай галавой і чубам. Падобныя «прычоскі» былі добра вядомыя сярод запарожскіх казакоў і ўкраінцаў. Магчыма, іканапісец не меў сімпатыі да гэтага чалавека і ў сваім творы асудзіў яго гарэць у пякельным полі.

Архітэктурнае запаўненне задняга плана гатычнымі пабудовамі пераносіць дзеянне ў сталіцу Вялікага Княства Літоўскага, таму што бачны храм нагадвае Віленскі кафедральны касцёл да яго перабудовы ў 1620 — 1630 гг.

ІКАНАГРАФІЯ СЮЖЭТА «ПАКРОЎ»

У абразе «Пакроў» манаграміста М.В. (1751 г., паходзіць з Маладзечна) мы можам убачыць не толькі святароў і простых людзей, але і каранаваных асобаў з атрыбутамі ўлады (карона, скіпетр, каралеўская мантыя, гетманская булава).

«Пакроў» — гэта не толькі іканаграфічны сюжэт, але і вялікае свята ў гонар з'яўлення Дзевы Марыі.

У пачатку X ст. Канстанцінопалю, сталіцы Візантыйскай імперыі, пагражаў напад масульман. У Влахернскім храме падчас усночнай народнабожна маліцы абзбаўленні ад небяспекі. Быў тут і блажэнны Андрэй, юродзівы, разам са сваім вучнем Епіфаніем. Падняўшы вочы да неба, ён раптам убачыў Маці Божую, якая ішла па паветры, акружаная мноствам анёлаў і святых. Укленчыўшы, яна доўга малілася. А потым знікла са сваёй галавы пакроў (амафор) і раскінула яго над людзьмі ў храме, засведчыўшы тым самым дараваную праз яе малітвы абарону хрысціян ад бачных і нябачных ворагаў.

Здзіўленыя цудоўнымі падзеямі, блажэнны Андрэй і Епіфаній паведалі пра гэты цуд ўсёму народу. А ворагі без усякага кровапраліцця адступілі ад горада. У памяць пра гэтую падзею свята Пакрова Прасвятой Маці Божай устаноўлена ў пракаславанай царкве з XII ст. Мяркуючы па захаваных абразях, у Беларусі іканаграфічны сюжэт «Пакроў» атрымаў распаўсюджанне ў XVI — XVII стст.

Кампазіцыя гэтага абразу падзелена на два ярусы. У верхнім — Маці Божая, якая распасцірае пакроў (покрыва), акружаная аністаламі, святымі і анёламі. У ніжнім — замалавана глядзяць на Марыю людзі. На прыступкавым узвышэнні (амбоне), паказваючы пальцам уверх, стаіць Раман Салодкапецц са скруткам у руцэ, на якім надпіс: «Днесь благоверные людие светло празднуем». Справа ад яго стаіць Андрэй-юродзівы са скіпетрам у руках, уніяцкі біскуп, манахі. А злева — кароль у вайсковых даспехах, за ім — буйны магнат у каралеўскай кароне і дэліі, падбітай футрам гарнастая. Такія атрыбуты ўлады ў Рэчы Паспалітай мелі толькі князі Радзівілы.

Асабліва цікавае выклікае постаць мужчыны ў левым ніжнім кутку абразу. Ён апрануты ў чырвоны жупан, праз пля-

чо перакінута блакітна-сіняя стужка з ордэнам белага Арла і віднеюцца мальтыйскі крыж на грудзях. У правай руцэ ён трымае булаву. На галаве — графская карона.

Пры параўнанні выявы гэтага шляхціца з партрэтамі Ігната Завішы (1696—1738) невядомага мастака (работы 1736г.) уражвае падабенства намалёваных асобаў. Завіша на партрэце пададзены з разваротам у тры чвэрці, апрануты ў шчыльна зашпілены і падперазаны чырвоны жупан. Праз плечы перакінута стужка з ордэнам белага Арла — вышэйшай узнагароды ў Рэчы Паспалітай, а на грудзях — мальтыйскі крыж. У правай руцэ Завіша трымае маршальскае жазло. Падабенства назіраюцца і ў абліччах (авал твару, вочы, невылікія, злёгку падкручаныя вусы). Разыходжанне толькі ў сімвалах улады. На большым раннім партрэце Завіша паказаны з маршальскім жазлом, на больш познім (1751 г.) — з гетманскай булавай. Верагодна, пазней ён быў прызначаны на пасаду гетмана, бо раней меў званне генерал-маёра.

Згодна з надпісам на партрэце граф Ігнат Завіша быў старостам Мінскам, Бабруйскім і Сумілінскімі, надворным маршалам Вялікага Княства Літоўскага, генерал-маёрам польскага войска і дабрадзеем уніяцкага манастыра і царквы базыліянцаў у вёсцы Ляды непдалёку ад Ігумена (цяпер Чэрвень). Даследчык беларускага жывальства Юры Піскун мяркуе, што абраз «Пакроў» (1751 г.) і партрэт Ігната Завішы намалёваў адзін і той жа аўтар з лацінскай манаграмай М.В. — Матэвуш Бейтнік, які ведаў сям'ю Завіш і працаваў у Мінску і яго ваколіцах.

МЯСЦОВЫ ТЫПАЖ У БЕЛАРУСКІХ АБРАЗАХ

Не менш цікавы ў абразях мясцовы тыпаж. Прыкладам можа служыць абраз «Выбраныя святыя: Васіль Вялікі, Грыгорый Багаслоў і Іаан Златавуст», які паходзіць з Шарашова і напісаны шарашоўскім майстрам у другой палове XVIII ст. Гэты сюжэт распаўсюджваецца ў Беларусі з XVII ст.

Перад намі — яркія характарныя вобразы, высокадухоўныя, натхнёныя індывідуальнасці. Святыя апрануты ў адзенне уніяцкіх святароў. Гэта сведчыць, што іканапісец быў уніятам.

АРХІТЭКТУРНЫ І ЛАНДШАФТНЫ ПЕЙЗАЖ У БЕЛАРУСКІХ АБРАЗАХ

Пейзаж сустракаецца ў такіх абразях XVII — XVIII стст., як «Нараджэнне Маці Божай», «Пакланенне вешчуну» і многіх іншых. У іх перадаецца не толькі мясцовы краявід (дрэвы, хмызняк, палі, лукавіна ракі), але і архітэктурны пейзаж, які пісаўся паводле законаў прамой перспектывы.

У згаданым ужо абразе «Пакланенне Маці Божай» (1620 — 1630 гг.) у цэнтры кампазіцыі відаць на далёгладзе гатычны храм, які атаясамліваецца з Віленскім кафедральным касцёлам да яго перабудовы ў 1620 — 1630 гг.

Надзвычай цікавы абраз «Аўрамій і Меркуры Смаленскія», напісаны басце-

навіцкім (вёска Басценавічы Мсціслаўскага раёна) майстрам у 1723 — 1728 гг. Яго незвычайнасць у тым, што ў верхняй частцы абразу на фоне нізкарэльефнага арнаменту ўкампанаваны ківот з другім абразом — «**Маці Божая Адзігітрыя Смаленская**», які датуецца пачаткам XVI ст. і належыць да маскоўскай іканапіснай школы. Менавіта на яго скіраваны позірк двух смаленскіх святых. Яны стаіць на беразе Дняпра і паказваюць на Смаленск, які раскінуўся на супрацьлеглым беразе і пратляецца як бы з вышыні птушынага палёту. У плане горада добра бачныя Крэмлз з белымі сценамі і чырвонымі дахамі па перыметры старажытнага горада, сярод зеляніны — мураваныя і драўляныя дамы, белакаменныя царквы і ў левай частцы кампазіцыі — касцёл з двухвежавым фасадам.

У «Пакланенні вешчуну» (1723 — 1728 гг.) таго ж басценавіцкага майстра на другім плане відаць рака, каменныя масты, за імі — мураваныя сцены і гарадскія пабудовы. Але што гэта за горад, пакуль невядома. Магчыма, гэта — Вільня, таму што большасць намалёваных храмаў базылікальнага тыпу.

Ландшафтны пейзаж ёсць і ў абразе «Палаванне Іаакіма і Ганны» (1723 — 1728 гг.) таго ж майстра, а таксама ў абразе «**Маці Божая Жыватворная Крыніца**» канца XVII — пачатку XVIII ст. і інш.

Як ландшафтны, так і архітэктурны пейзаж прысутнічаюць у абразе «**Святы Мікалай**» (з царквы Маладзечна) ужо названага манаграміста М.В. (1751 г.)

РЭАЛІІ МУЗЫЧНАГА ЖЫЦЦЯ У БЕЛАРУСКІХ АБРАЗАХ

Нам вядомыя два абразы («**Маці Божая з хорам анёлаў**» і «**Святы Ануфрый**»), якія даюць уяўленне пра музычны інструменты, што бытавалі ў XVIII ст., асаблівасці тэхнікі ігры на іх і характэрныя формы выканальніцкай практыкі. Сюжэт абразу «**Маці Божая з хорам анёлаў**» тыповы для сярэднявечнага выяўленчага мастацтва Захаду — канцэрт анёлаў. Тут прадстаўнічы, паводле складу мяшаны ансамбль спевакоў і музыкантаў-інструменталістаў, які ўслаўляюць Маці Божую. Сярод музычных інструментаў — арфа, басэля і бліскі да скрыпкі трохструны інструмент, на якім анёл іграе дугаладобным смычком. А духавыя інструменты ў анёлаў нагадваюць жалейку і пастухоўскі ражок-трубу.

А ў абразе «**Святы Ануфрый**» мы дазнаемся пра вясковы інструментальны ансамбль, у якім музыкі граюць на мясцовых самаробных інструментах — дудзе, жалейцы, цымбалах, скрыпцы, басы і бубне.

Прыведзеныя прыклады сведчаць, што беларускі абраз — дзівосная, яскравая і самабытная ў мастацтве Еўропы з'ява. Яна гарманічна спалучае ў сабе боскае і зямное. Напаўняючы абразы сцэнамі і рэаліямі свецкага жыцця, уводзячы ў іх элементы такіх жанраў, як бытавы, партрэт, пейзаж, нацюрморт, іканапісец не страчваў трапяткой пашаны да самой сутнасці гэтага акна ў нябесны свет.



Шарашоўскі
мастар.
Абраз
«Выбраныя
святыя:
Васіль Вялікі,
Грыгорый
Багаслоў,
Іаан
Златавуст».
2-я палова
XVIII ст.
Паходзіць
з г.п. Шарашова
Пружанскага
раёна.
НММ РБ.

Абраз
«Самэсцэ
у пекла».
XVII ст.
Паходзіць
з г. Дзісна
Мёрскага раёна.

Традыцыя вяртае гісторыю

У Мінску прайшла міжнародная навукова-практычная канферэнцыя
“Нацыянальны касцюм у сучаснай соцыякультурнай прасторы”.

Галіна БАГДАНАВА

Ёсць падзеі, уражанне ад якіх не перадаць толькі ўласнымі словамі. Кажуць, колькі людзей, столькі і думак. Колькі людзей, столькі і адкрыццяў, — хочацца дадаць пасля міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі, якая праходзіла ў рамках пилотнага курса “Нацыянальны касцюм у сучаснай соцыякультурнай прасторы”. Таму і вырашылі мы даць магчымасць выступіць непасрэдным удзельнікам канферэнцыі — навукоўцам і практыкам (некаторыя іх выказванні — гэта анонсы будучых цікавых грунтоўных артыкулаў, якія мы мяркуем змясціць на старонках часопіса). Атрымаўся своеасаблівы “круглы стол”. Арганізатары форума — Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, Беларускі дзяржаўны інстытут праблем культуры (БелДІПК), Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт (БДУ) культуры — плануецца выдаць зборнік усіх матэрыялаў канферэнцыі.

Але напачатку — адзін факт і адзін ўстапін з каментарыем.

Факт. Ужо пасля канферэнцыі стала вядома, што яе арганізатары — кандыдат гістарычных навук, дэкант БДУ культуры Людміла Дамінянкова і загадчык лабараторыі музейнага праектавання БелДІПК Аля Сташкевіч — выйгралі грант на стварэнне віртуальнага музея беларускага нацыянальнага касцюма. Экспазіцыя гэтага музея будзе разлічана не толькі на навукоўцаў, але і на настаўнікаў, студэнтаў, турыстаў.

Устапін. Аднойчы ў другой палове дзесяцігоддзя гадоў выдатныя нашы жывапісцы і мастакі па касцюмах Алена Юр’ева-Піскун і Юрый Піскун запрасілі на канцэрт “Харошак”, на той час вядомы ўжо далёка за межамі Беларусі ансамбль. Колькі разоў да таго прыходзіла я ў захапленне ад дакладных, па-майстэрску перадаваўшых гэтымі мастакамі традыцыйных рэгіянальных народных строяў! Агульны каларыт, рытміка ўзораў, асобныя дэталі сцэнічных касцюмаў рабілі кожны з мясцовых танцаў, перадаваўшых характэрныя характарыстыкі, сапраўднымі шэдэўрамі. Але тут мне чакала новае адкрыццё — гэтым

разам мастакі зрабілі сцэнічную трансфармацыю не традыцыйных народных, а гістарычных касцюмаў. У таямны, рухавыя героі сармацкіх партрэтаў, князі князеўны, магнаты... На ваках Беларусь з “лапцюжніцай” пераўтварылася ў шляхецкую. І дзіўна, у такім новым, гістарычным атачэнні старыя, добра знаёмыя традыцыйныя народныя танцы “Харошак” ус прымаліся як каштоўныя каменчыкі, яркія, вальныя, незвычайна прыгожыя.

Каментарый. Прыблізна з таго ж часу беларускія мастакі і навукоўцы пачалі ўсё часцей ужываць замест звыклых слогаў “беларускае народнае адзенне” выраз “беларускае нацыянальнае адзенне”, які ўключае ў сябе і народныя, і гістарычныя касцюмы. Народны — той, што яшчэ ў сярэдзіне мінулага ста-

годдзя насілі на вёсцы. Яго прынята называць “народны строй”. Ён мае ярка выяўленыя рэгіянальныя рысы і даволі шырокую варыяцыйнасць. Гістарычны касцюм — гэта ў вузкім разуменні, як правіла, адзенне верхніх слаёў грамадства, адзенне, якое не мела рэгіянальных рысаў і даўно выйшла з моды.

Сёння традыцыйныя народныя стройныя цікавіцца найперш мастакамі, музейнымі работнікамі, арганізатарамі мясцовых фальклорных калектываў. Гістарычны касцюм аднаўляецца не толькі ў гістарычных спектаклях, але і ў рыцарскіх клубах, да пэўных святаў.

Пра колішні канцэрт “Харошак” мне нагадала не толькі назва канферэнцыі — “Нацыянальны касцюм у сучаснай соцыякультурнай прасторы”, але і выстава, прымеркаваная да яе адкрыцця, выстава, на якой экспанаваліся творы Аксаны Касміной, кандыдата гістарычных навук, выдатнага ўкраінскага мастака па касцюмах, і нашых мастакоў — Алены Юр’ева-Піскун і Юрыя Піскуна. Новы падыход да ўспрымання нацыянальнага адзення быў і ў тэмах выступленняў Людмилы Дучыц і Ганны Барвенавай (“Старажытны касцюм жыхароў Беларусі па археалагічных даных” і “Сярэднявечны касцюм беларусаў”), і ў прэзентацыі касцюмаў эпохі Сярэднявечча, падрыхтаванай рыцарскім клубам “Цнярыня” (караўнік клубу — Андрэй Булат). І зноў, як калісьці на канцэрце “Харошак”, у гістарычным атачэнні зусім іначай успрымалася традыцыйнае народнае адзенне. Цяпер можна канстатаваць, што настольная кніга ўсіх нашых мастакоў — выданы ў 1981 годзе альбом Міхася Раманюка “Беларускае народнае адзенне” — паклаў пачатак самаідэнтыфікацыі беларусаў не толькі ў сучаснай (традыцыйнае адзенне), але і ў гістарычнай прасторы. Вывучэнне традыцыі зрабілася іштучкам да вяртання не толькі пісьмовай, але і візуальнай гісторыі. У такім кантэксце мы і паспрабуем даць два паслослоў да канферэнцыі, у якой прынялі ўдзел навукоўцы з Беларусі, Украіны, Расіі, Паўднёвай Карэі, супрацоўнікі этнаграфічных і краязнаўчых музеяў, дамоў народнай творчасці, цэнтраў рамёстваў, абласных навукова-метадычных цэнтраў, мастакоў па касцюмах, выкладчыкі ВНУ, караўнікі фальклорных калектываў.

ПАСЛАСЛОЎЕ ПЕРШАЕ. КАЛЕКТЫЎНАЕ

Юлія Чарняўская, культуралаг, старшы выкладчык Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры:

— Ва ўсіх зменах этнасаў адзінаю пастаяннаю прыкметаю з’яўляецца тая, у адпаведнасці з якой яны аб’ядноўваюцца і адрозніваюць сябе ад іншых этнасаў. — этнічная самасвядомасць як адзінства этнаінтэгруючых і этнадыферэнцыруючых прыкметаў.

Калі мы прымаем тэзіс пра вызначальную ролю нацыянальнай самасвядомасці ў самабудуўніцтве нацыі і паспрабуем звязаць яго з беларускай сучаснасцю, то прыйдзем да высновы: беларусы, бяспрэчна, маюць развітую самасвядомасць у вузкім сэнсе гэтага тэрміна, гэта значыць самасвядомасць як самаідэнтыфікацыю. Аднак дзейснай, актыўнай, “культурна-

імперыялістычнай” ідэя, якая б ляжала ў аснове нацыянальнай самасвядомасці (у яе шырокім разуменні) у менталітэце беларусаў — як этнаса, а не як асобных прадстаўнікоў яго культурнага слою, — не складалася. Больш за тое, такая ідэя разыходзіцца з самім менталітэтам народа, які ставіцца да жыцця найперш з пазіцыі здаровага сэнсу і пастуна, але ўпарта супраціўляецца ўсялякаму ўціску, у тым ліку і нацыяналістычнаму.

Ніна Бабровіч, старшы навуковы супрацоўнік Віцебскага абласнога краязнаўчага музея:

— Экспедыцыйныя вандроўкі па роднаму Паззёрскаму краю і незабыўныя размовы з тутэйшымі старажыламі зноў і зноў вяртаюць мяне да пытанняў, на якія кожны з нас калі-небудзь хоча знайсці адказы: “Хто мы ёсць? Адкуль прыйшлі? Куды крочым?” Знаёмыя з жыццём продкаў набліжае нас да прыроды, дазваляе паглядзець выкол сябе вачыма патрыстынага чалавека, які зыходзіцца ў суладдзі з навакольным асяроддзем — з сонейкам, ветрам, хмарамі, дажджом, з роднай зямлёю. Душа народа — гэта дабро, прычэнтасць, жыццёвая мудрасць. Толькі дакрануўшыся да ўсяго гэтага, можна адчуваць сябе прадаўцамі свайго Роду.



Своеасаблівым ключом да скарбінцы назапаваных стагоддзяў ведаў можна лічыць адзенне, якое з’яўляецца адным з устойлівых элементаў матэрыяльнай культуры. адлюстроўвае этнічную прыналежнасць і геаграфічнае асяроддзе, узровень эканамічнага развіцця, сацыяльныя і маёмасныя становішча, рэлігійную прыналежнасць.

Равесніцы XX стагоддзя былі апошнімі сведкамі іставання старажытнага народнага адзення і апошнімі носьбітамі традыцыйнай сялянскай культуры Паззёрскага краю. І шмат чаго было ў іх дзяцінстве і ў малодасці такога, што нашаму сучасніку здаецца дзіўным і невядомым. Самаробныя тканіны і вырабленыя з іх рэчы, у тым ліку і адзенне, дзякуючы мастацкаму таленту, цярплівасці і акуратнасці ў працы, дадзеных Богам і прыродаю простым вясковым жанчынам, маюць для нас вялікую эстэтычную каштоўнасць. Знакавая сістэма народнага касцюма — неацэнны здабытак нашых продкаў, цікавая і загалкавая крыжаванка старадаўніх вераванняў, звычайу і абрадаў.

Быў час, калі ў некаторых мясцовасцях дзяўчыне, якая выходзіла замуж, шылі “чапец” — спецыяльны галаўны ўбор. Але паступова чапец у паўсённым жыцці замяніла хустка. Хустка, якая заўсёды пакрывала і сёння пакрывае галаву пажылой вясковай жанчыны, засталася, бадай, апошнім элементам тра-

дыцыйнага беларускага адзення, своеасаблівым знакам-симвалам. Моладзь апошнім часам актыўна цікавіцца традыцыямі. Гэта пацвердзіў і семінар-практыкум “Захаванне, развіццё, адраджэнне і распаўсюджванне народных рамёстваў і фальклору на лепельшчыне”, які праходзіў у сярэдзіне 1990-ых гадоў У Лепельскім Доме рамёстваў шмат гадоў працуе гурток “Ткацтва”, у якім займаюцца зусім юныя дзяўчаты. Яны імкнуцца спасцігнуць старажытнае майстэрства, каб захаваць яго для нашчадкаў і ў XXI стагоддзі, каб зберагчы свае карані і духоўную сувязь пакаленняў. З вялікім задавальненнем і гонарам апранаюць мае сучасніцы самаробнае адзенне, у якім ёсць напамін пра мінулае. Мне здаецца, што яны ў думках звяртаюцца да жыцця продкаў і адчуваюць сябе сапраўднымі Паззёрскімі Венерамі.

Павел Куцяноў, мастацтвазнаўца (Санкт-Пецярбург, Расія):

— Вялікую цікавасць уяўляе сабою сістэма панёваў паўднёва-заходняга жаночага касцюма, якая адлюстроўвае перыяды жыццёвага кола і духоўныя перыяды, што ўяўляюць сабою два своеасаблівыя архайчныя сонечна-касмичныя календары дзюх культуры.

Вяземскі ярчінны (далей будзе патлумачана) сонечна-касмичны календар заключаны ў сістэме трохпалых чырвона-паласатых, сініх панёваў. Ярчай называюць крыж з загнутымі канцамі і падобныя сонечныя сімвалы, а таксама гарызантальныя рады, складзеныя з гэтых і іншых геаметрычных знакаў, вытаных на падполонках панёваў і іншым адзенні. Ва ўсе перыяды жыццёвага кола і духоўныя перыяды жанчыны насілі розныя па колькасці ярчай паневы. Паводле панёвы можна было вызначыць духоўны, фізіялагічны стан і сацыяльныя становішча сялянкі. Сістэма ліку ярчай на панёве складаецца з пяціпалых ліку гарызантальных рамышчаных ярчай (тут мастацка на ўвазе — рады). Панёвы ткалі з адзін ярачай, 3, 5, 7, адзінаццаці ярачай. Для прыкладу, вось як выяўляліся на панёвах перыяды жыццёвага кола: вяселле, дзятародны перыяды пачыналіся на панёвах дзесяціцю, сямю або пяціцю ярачай. У гэ-

Ю Піскун, А.Юр’ева-Піскун Касцюмы для ансамбля “Талака”. Віцебск

Ю Піскун, А.Юр’ева-Піскун Касцюмы для ансамбля “Харошкі”



лядзетародны перыяд кабета насіла панёву з трыма яргамі. На смерць панёву з яргамі не апраналі.

Розныя панёвы апраналі і ў пэўныя духоўныя перыяды – на святы, падчас самоты, салдацтва, удаўства. Векавыя панёваў з яргамі не насілі. Ёсць паданне, што на пачатку XX стагоддзя ў вёсцы Сядземка існаваў абрад, калі маці рыхтавала для сваёй дачкі, якая паводле фізіялагічных і іншых прыкметаў гатовая была выйсці замуж, панёву з пэўным малюнкам, а браты садзілі сястру на санкі і вазілі па вёсцы, крычалі: “Паспела! Паспела!”.

Ад аўтара. Да слова. На Беларусі таксама існаваў падобны абрад. І выпускнікі Беларускага ўніверсітэта культуры гады тры таму нават вытэлеці з саломкі аб’ёмна-пластычную кампазіцыю “Паспялуха”.

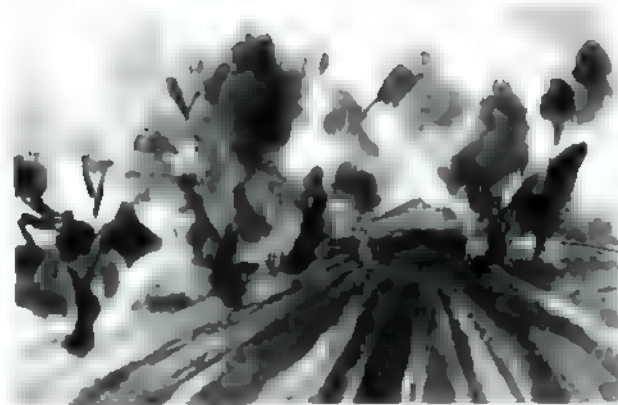
Наталія Канановіч, старшы выкладчык Беларускага дзяржаўнага педагогічнага ўніверсітэта імя М.Танка:

– Намі падрыхтаваны праект арганізацыі комплексна-цэнтра народнай культуры “Мінскія пасадзелкі”, дзе прадугледжаны і майстэрні адкрытага тыпу. Мэта – папулярызацыя народных рамёстваў і індывідуальнае камерцыйнае навучанне асноўным традыцыйным тэхналогіям. Народныя касцюмы можна будзе ўзяць напакат, можна будзе сфагтаграфавана ў тым ці іншым строі. Будучы арганізаваны дэгустанцыі беларускіх народных страваў, а таксама серыя тэатралізаваных праграм паводле календарнага цыкла, удзел у якіх змогуць прыняць школьнікі і нават дашкольнікі.

Ад аўтара. Яшчэ адна падобная комплексная праграма распрацавана пад кіраўніцтвам Ніны Бабровіч. Гэта праект стварэння навукова-метадычнага каардынацыйнага цэнтра “Школа гістарычнага касцюма”. Ізноў, як бачым, традыцыйны і гістарычны касцюмы ідуць поруч.

Аля Сташкевіч, загадчык лабараторыі музейнага праектавання БелДІПК:

– Мэтаю нашай канферэнцыі было даследаваць праблемы існавання і распаўсюджвання нацыянальнага касцюма ў сучасным сацыякультурным асяроддзі Беларусі і пазнаёміцца з міжнародным вопытам вывучэння, захавання і выкарыстання аўтэнтычнага касцюма. Мы хацелі закрануць і гістарычныя, і мастацтвазнаўчыя аспекты даследавання нацыянальнага адзення, разгледзець касцюм як музейны прадмет, пагаварыць пра яго ролю ў адукацыі. Удзельнікаў канферэнцыі цікавілі і канструкцыйныя, тэхналагічныя асаблівасці рэканструкцыі аўтэнтычных касцюмаў, праблемы стварэння сцэнічнага касцюма. Асобны “круты стол” быў прысвечаны ролі сродкаў масавай інфармацыі ў прапагандзе беларускага традыцыйнага касцюма. Па выніках выступленняў прынята рэзалюцыя, у якой вызначана, што неабходна развіваць і адміністрацыйныя механізмы, накіраваныя на абарону традыцыйнай культуры і яе стваральнікаў дзяля таго, каб не толькі захоўваць традыцыі, але і адаптаваць іх у сучаснае жыццё. Удзельнікам канферэнцыі было прапанавана звярнуць асаблівую ўвагу на праграмы, якія падтрымліваюць ролю жанчыны ва ўсіх галінах жыцця грамадства як захавальніцы і прадаўжальніцы нацыянальных культурных традыцый.



Самае ж галоўнае, у Рэспубліцы Беларусь у хуткім часе мусіць быць створана адзіная сістэма мэтанакіраванага навукова-метадычнага, арганізацыйна-творчага і вытворчага забеспячэння ўсіх зацікаўленых асоб і арганізацый па ўдасканаленню тэарэтычных ведаў і практычных навыкаў у галіне народных промыслаў і рамёстваў, па пытаннях вывучэння, рэканструкцыі і вырабу народнага касцюма на базе навукова-вытворчага даследчага прадпрыемства “Скарбіца”. У нашых планах – арганізацыя фестывалю рэгіянальных касцюмаў. Працуюць словы з рэзалюцыі, якая была прынята на канферэнцыі: “Нацыянальны касцюм можа быць моцным сродкам выхавання і адукацыі маладога пакалення, а таксама збліжэння розных сацыяльных і ўзроставых груп насельніцтва, захавання культурнай самабытнасці народа”.

ПАСЛЯСЛОВАЕ ДРУГОЕ. МАНАЛОГ

Дзеля таго, каб правесці, ці сапраўды сучасная моладзь цікавіцца традыцыйнай культурай, у прыватнасці народным касцюмам, мы рашыліся на сваяасаблівы эксперымент: прапанаваў навучэнцам другога курса Рэспубліканскага каледжа мастацтваў стварыць сцэнічнае адзенне для фальклорнага калектыву пэўнага рэгіёна (напачатку – жаночы касцюм). На працягу некалькіх месяцаў яны замалёўвалі краявід, найбольш характэрныя тыпажы. А ўжо потым, судзілася сваё непасрэднае ўражанні з фотаздымкамі ў альбоме Міхася Раманюка “Беларускае народнае адзенне”, так бы мовіць, выстройвалі на аснове народнага сцэнічнага строй. Вынікі эксперыменту пераўзыхілі ўсе нашыя надзеі. Па-першае, усе без выключэння з цікавасцю ўзяліся за гэтае мастацкае міні-даследаванне. Па-другое, мы разам здолелі пацвердзіць на практыцы некалькі вельмі важных у даследаванні народнага касцюма гіпотэз. Сапраўды, агульны каларыт пэўнага рэгіянальнага народнага строю, як правіла, адпавядае агульнаму каларыту прыроднага наваколя. Асабліва гэта датычыць колеравай гамы і рытмікі андарака ці спадніцы (так званы зямны пояс жаночага адзення). Рытміка і структура арнаменту сутунны навакольнаму рэльефу. Жаночыя галаўныя ўборы гарманічна дапаўняюць, а калі нікалі і карэктуюць найбольш характэрны для пэўнай мясцовасці тыпаж. Менавіта таму ў адных вёсках кабеты любілі насіць хусткі, у другіх – наміткі, а ў трэціх – чапцы. Непасрэдная сувязь той ці іншай вобразнасці структуры з навакольным прыродным асяроддзем – гэта адна з галоўных прыкмет дахрысціянскай культуры.

У нас яшчэ будзе нагода больш падрабязна пазнаёміцца з тым, чым глыбей вывучаеш традыцыю, тым больш сучаснай яна здаецца. Нездарма ж такія модныя сёння мастакі, як Клімт і Міро, шукалі знакі для сваіх загадкавых кампазіцый у архетыпах традыцыйных культур, знакі, якімі літаральна затканае беларускае народнае адзенне.

Таямніца егіпецкіх пірамід

Галіна ЛАНЕЎСКАЯ

Старажытнаегіпецкую цывілізацыю па праву можна назваць «сонечнай». З глыбокай старажытнасці на берагах жыццядайнай ракі Ніл болып за ўсіх шанавалі сонечнага бога Ра і бога прыроды Асірыса, жонкаю якога была багіня ўрадлівасці Ісіда. Сонца з ягоным шторанішнім вяртаннем да людзей давала надзею на неўміручасць. Калі не цела, якое, зрэшты, бальзамавалі і захоўвалі, дык хаця б душы ў старажытным іх разуменні.

Сёння гісторыю старажытнаегіпецкага мастацтва прынята дзяліць на некалькі перыядаў.

Дадынастычны і ранні перыяды (50 – 28 стст. да н.э.) зафіксаваны ў гісторыі культуры дзякуючы плітцы (палетцы) Нармера, якая выкарыстоўвалася для расцярэння фарбаў, а таксама манументальным цагляным магільням, што называліся «мастабы».

Перыяд Старажытнага царства (28 – 23 стст. да н.э.) – гэта час уз’яўлення прыступкавай піраміды Джосера ў Сакара, піраміды Снофру ў Дашуры і Медуме, а таксама комплексу пірамід у Гізе. Крыху пазней пачалі будаваць замагільныя ансамблі з пірамідамі, храмы і абеліскі. Менавіта тады былі зроблены статуі царэвіча Рахатэпа і ягонай жонкі Нэфрэт, а таксама Сфінкс.

У перыяд Сярэдняга царства (21 – 18 стст. да н.э.) – з’явіліся замагільныя комплексы Аменхатэпа II ў Дашуры, скульптурныя партрэты Сенеусерта III і Аменхатэпа III. У гэты час, які і раней, у магіліны фараонаў кладуць і ставяць фігуркі «ушэбі» – скульптуры тых, хто мусіў абслугоўваць гаспадароў пасля смерці.

Новае царства (16 – 11 стст. да н.э.) пакінула нам на ўспамін храм Амона ў Луксоре, унікальныя роспісы і ўнікальны ў развіцці ўсёй культуры так званы Амарскі перыяд (1370 – 1340 гг. да н.э.), калі былі створаны скульптурныя партрэты Аменхатэпа IV і ягонай жонкі Неферціці.

Адкрыты ў 1922 годзе археолагам Картэрам у Даліне фараонаў скарбы магіліны Тутанхамона – таксама набытак Новага царства.

Позні перыяд (1085 – 332 гг. да н.э.) – час уз’яўлення каланалды фараона Тахарі ў Карнаку і цагляных магільняў у форме пірамід у Напаце, – апошні ўсплёск старажытнаегіпецкай культуры перад наступам бізлітасных асірыйскіх войскаў.

Сёння, як і стагоддзі назад, першае, што хочучы паглядзець турысты ў Егіпец, – гэта піраміды ў Гізе, якія па праву лічацца адным з сямі чудаў свету. Цяжка паверыць, што старажытныя егіпціне самі здолелі збудавать такія грандыёзныя магіліны. Колькі б версій ні прапаноўвалі сучасныя інжынеры і фізікі, заўжды застаецца спакуса хоць бы адзін працэнт пакнуць нейкай звышнатуральнай, невідомай нам сіле, якая садзейнічала, а можа, і непасрэдна памагала старажытным будаўнікам. Шмат пішацца апошнім часам пра незвычайны мікраклімат у пірамідрах, пра суддзёнасць гэтых архітэктурных збудаванняў з зорным небам і космасам.

Але для старажытных егіпцяў піраміды былі найперш сімвалам неўміручасці. Велічны Ніл не толькі рытмізаваў сваёю плыню побыт і культуру егіпцяў. Ён размяжоўваў царства жывых і царства мёртвых. На захаднім беразе ракі бяднейшых проста закопвалі ў пясок, вільможам будавалі мастабы, фараонам, якіх лічылі намеснікамі багоў на зямлі, узводзілі грандыёзныя магіліны-піраміды, пад якімі захоўваліся забальзамаваныя целы.

Мастабу (па-арабску – «лаўку») лічаць папярэдняй пірамід. Па форме гэтае збудаванне нагадвала «лаўку для волатаў» з нахлестнымі сценамі. На глыбіні 2 – 20 м знаходзілася магільная камера, дзе размяшчалі саркафаг з муміяй. Над зямлёю ўзвышалася ма-

лельня, што мела ўжэдзверы для духу памерлага і сердаб, дзе стала ягоная статуя.

Лічыцца, што піраміды з’явіліся ў выніку прыступкавай надбудовы да мастабы (прыклад таму – шасціпрыступкавая пірамід фараона III дынастыі Джосера ў Сакара (дойлід Імхатэп, 2800 г. да н.э.). У яе аснове ляжаць прамавугольнік (107х116 м). Яе вышыня – 60 м. Дойлід Імхатэпа старажытныя егіпціне лічылі апекуном пісьменнасці і адукацыі.

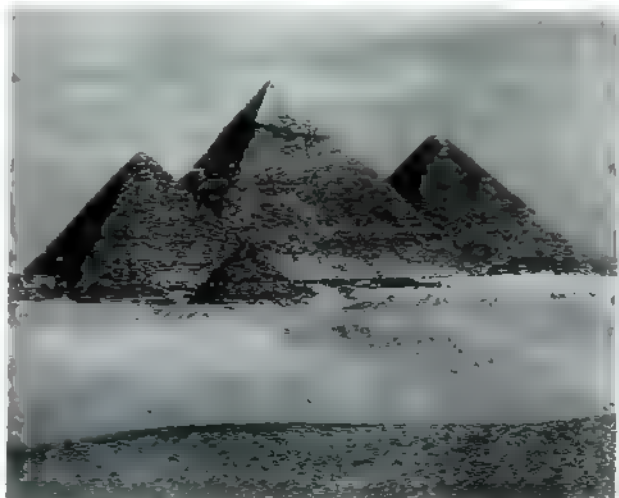
Пазней з’явілася пірамід Снофру ў Медуме, якая ўяўляла сабою прыступкавую канструкцыю, сям прыступак якой закрыты плітамі вапняку (прамежкі прыступак засыпаны будаўнічым друзам). У выніку атрымалася як бы ўсечаная пірамід з узведзенаю над ёю меншай.

Валікія піраміды ў Гізе яшчэ пры жыцці пачалі ўзводзіць для сябе фараоны IV дынастыі (III тысячагоддзе да н.э.). Гэта піраміды фараонаў Хуфу (паводле грэчаскай транскрыпцыі – Хеопса) вышыняю 146,6 м, Хафра (Хефрэна) – 143 м, і Менкаура (Мікерына) – 66,4 м. У аснове гэтых пірамід ляжаць квадраты (даўжыня боку ў піраміды Хеопса 233 м). Пахавальныя камеры размешчаны не пад зямлёю, а ў саміх пірамідрах. Дарэчы, аснова пірамід арыентавана строга па баках свету. Перадот сцяврджаў, што 100 тысяч рабоў будавалі піраміды Хеопса на працягу 20 гадоў і яшчэ 10 гадоў правідалі да яе дарогу. Піраміды складаюцца з 2 300 000 каменных блокаў вагаю ад 2 да 30 тон. Усе піраміды былі аздоблены паляванымі каменнымі плітамі. Архітэктарам піраміды Хеопса быў вільможка Хемун.

Уваход у піраміды Хеопса знаходзіцца на паўночнай грані. Вугал нахілу калідора быў такі, што з яго можна было бачыць Палярную зорку. Пахавальная камера мае даўжыню 10,5 м, шырыню 5,2 м і вышыню 5,8 м. Над яе столлю размешчана пяць так званых «разгрузачных» камер, якія прымаюць на сябе вагу каменных мас. Усе прапорцыі, якія аб’ядноўваюць ансамбль пірамід у Гізе, заснаваныя на «залатым сячэнні».

Піраміды Хефрэна і Мікерына па памерах меншыя за піраміды Хеопса. Каля піраміды Хефрэна знаходзіцца знамяці Сфінкс (высечаны са скалы леў з галавою чалавека). Вышыня яго 20 м, даўжыня 5 м). Лічыцца, што ён мае партрэтнае падабенства з фараонам Хефрэнам.

Арабы і цяпер паўтараюць старажытнае выслоўе: «Усё зямное баіцца часу, але час баіцца пірамід».



Піраміды ў Гізе. Першая палова 3-га тысячагоддзя да н.э.

ЛІТАРАТУРА:
1. Лазука Б.А. Гісторыя мастацтва. Мн. 1996.
2. Афанасьева В., Луконін В., Поме-ранцева Н. Искусство Древнего Востока. М., 1972.
3. Дмитриева Н.А., Виноградова Н.А. Искусство Древнего мира. М., 1986.
4. Михайловский К. Пирамиды и мастабы. Варшава, 1973.

Святлана Язленя.
Эксперыментальная
распроцоўка
касцюма
для фальклорнага
калектыву
з Міншчыны
на аснове
пераасэнсавання
рытмікі і каларыту
мясцовых
краявідаў
Рэспубліканскі
каледж
мастацтваў.





З гэтага нумара мы распачынаем новую рубрыку – «Маналогі», дзе будучы выказаць сваё па-таемнае і набалелае самі творцы – мастакі, музыкі, акцёры – без мастацтвазнаўчых абгрунтаванняў і гучных абавязанняў. Гэта не абавязкова будучы развагі толькі пра ўласную творчасць ці шляхі развіцця мастацтва. Магчымы тут і дарожныя нататкі, і палемічныя заўвагі. Але мы спадзяёмся, што ўсё выказанае творцамі на гэтых старонках часопіса зацікавіць шыракую перажыванняў і слухнасцю думак.

Сённяшні госць рубрыкі «Маналогі» – мастак Рыгор Сітніца.

Рыгор Сітніца. Нарадзіўся 1 студзеня 1958 г. Скончыў Рэспубліканскую школу па музыцы і выяўленчаму мастацтву (1976), катэдру графікі Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў (1982). Выкладае ў Беларускай акадэміі мастацтваў. Сябра Беларускага саюза мастакоў. З 1995 г. – акадэмік Беларускай акадэміі выяўленчага мастацтва. Графічная лексіка мастака балансуе на памежжы, дзе рэальная форма знаёмых вобразаў, не губляючы сваёй рэалістычнасці, пачынае набываць рысы абстрактнай выявы.

З 1993 г. Рыгор Сітніца распрацоўвае серыю «Шпацыр уздоўж паркана» (I-VIII), якая вырасла з захаплення рытмізаванай фактурай платоў, старых, выцвілых ад часу дошак і цвянух адкінутых ім на снег. Кожны ліст – па-майстэрску закімпанаваны на афкуні невыліка ка-валак вялікага цэлага. Бярэжні, напярэдадзены дах, бульба, дрэвы – мы не бачым дзе гэтыя рэчы знаходзяцца, у якой колькасці, дзе пачынаюцца, дзе заканчваюцца. Мы так дзе харак-тарыстыку невыліка часткі, але яна настолькі дакладная, што ў нас застаецца поўнае ўраўненне аб прадмеце, нават адчуванне шуртатасці і цвянух дошак, бліскучай непакорлі-васці металічнага дроту на фоне цаглянага мура.

Шпацыр уздоўж паркана

...Сюжэты для маіх прац прыходзяць з паўсядзённага жыцця, ад куточка бацькоўскага падворка ці вясковай вуліцы на родным Палессі. Усе шмат разоў бачылі дровы, цыбулю, пла-ты і кроквы. Бачылі і быццам не заўважалі іх рытм, фактуру, якасць. Справа ў тым, што ў мастака і ўвогуле ў асобы павінен выпрацавацца свой погляд на самыя банальныя рэчы. Мне хочацца паказаць, што высокі, нават рафінаваны стыль можа быць распрацаваны на аснове самага простага і утылітарна-га. Тут я адчуваю сябе кудор'е высокай моды, які выпрацоўвае ў адзінкавым экзэмпляры рэчы, якія насіць нават нязручна. Такія мадэлі не апрацоўваюць у паўсядзённасці, яны ствараюцца як твор мастацтва, ім захапляюцца ў прэстыжных залах. Вось гэту разнічкі высокага стылю я і імкнуся данесці да гледача.

Апошнія дзесяцігоддзе працую ў тэхніцы каларавых алоў-каў. Незвычайныя схільнасці для сучаснага мастака. Да такога выбару я прыйшоў пасля наведання Кракаўскай трыенале графікі, атрымаў каласальныя эстэтычныя задавальненне ад камп'ютэрнай графікі японскіх мастакоў. Адзінае, чаго не змог зразумець: а дзе ж тут творца? У гэтых работах асобы мастака не засталася. І я свядома перайшоў да прымітыўнай тэхнікі, да паперы і алоўка. Тут цябе нішто не ратуе. Ёсць папера і тваё майстэрства. Творыш, калі можаш.

Калі аловак датыкаецца да паперы, я ўжо дакладна ведаю, чаго хачу. Мая задача – вывесці рэальную рэч на памежжа, калі яна застаецца рэалістычнай, пазнавальнай, дакументаль-най, але набывае рысы нейкай новай якасці. Пры гэтым я дас-ледую рытм, фактуру, канструкцыю. Гэта тое, што ляжыць на памежжы стыляў, а я шукаю знак канкрэтнай рэчы, яе сімвал.

Бяру на сябе смеласць сказаць, што такі прыём – мая ўлас-ная распрацоўка. Нешта падобнае ў сусветным мастацтве, на-

туральна, існуе. Прызнаюся, што мне падабаецца абстрагаван-насць ад формы ў Лявона Тарасевіча, але яго погляд больш радыкальны. Мой мастацкі кірунак іншы. Рэчы ў маіх творах пачынаюць пераходзіць у абстрагавальную форму, але вельмі ўмоўна і не цалкам. Я ўвогуле для сябе тэрміны «рэальнае» і «абстрактнае» не выкарыстоўваю бы, бо ўсё рэальнае – гэта абстрактнае, а ўсё абстрактнае – гэта рэальнае. Магу, напрык-лад, назваць некалькі рэальных рэчаў, якія нельга намалюваць, але яны насамрэч рэальныя. Вось, скажам, едзе машына, за якой ляціць лісце, з дарогі падымаецца. Як гэты стан намалю-ваць? А гаворка пра тое, што рэальнае, а што абстрактнае, – мяккі не мас.

Тэма серыі «Шпацыр уздоўж паркана» нарадзілася нечака на. Разбіраў хлест у бацькоўскім двары, зняў дах – і абамлеў ад прыгажосці формаў. Зрабіў накарт алоўкам: збягаючы ў пер-спектыву пліт з нізкага ракурсу і дах хаткі на лініі дзялягледу. Гэты малюнак я так і не давёў да самастойнасці, але адсюль пачаліся мае захапленні знакавайсцю рэчы. Я ніколі не маюло проста пейзажы, якія адводзілі б мяне ад «чыстага» стылю. Мас-творы павінны станавіцца сімваламі. Напрыклад, калі тэма майго аркуша – градкі, то на іх я гляджу зверху, у месцы іх сыходжання. Даю просты расклад па колерах без аніякага на-мёку на пейзаж.

Рэдка адчуваеш задавальненне ад завершанага твора, і яно, як правіла, калі ёсць, цягнецца нядоўга. Я думаю, так адбыва-ецца ва ўсіх, хто больш-менш сур'ёзна ставіцца да працы. Рэ-гулярна трэба самому сабе даказваць, што нечага варты. Мас-так, як і кожны творчы чалавек, павінен увесь час з жылаў вылазіць, каб прыдумаць нешта новае, свяжэйшае, і найперш для сябе. Прынамсі, у кожнага мастака ёсць свае накартаныя

прыёмы, але я кожны раз баюся застацца спустошаным, ні з чым. Пакуль рэзерваў у мяне хапае, эскізаў на колькі гадоў наперад. Іншая справа, што час ідзе, і тыя эскізы, якія мяне ўчора задавалі, сёння ўжо неактуальныя, таму што ў мяне радыкалізуюцца погляды ў межах таго стылю, якія я сам сабе выпрацаваў.

Маю таксама задавальненне, што часам патрапляю на густы дыктантаў – бо плот намалюваны, быццам сфатаграфаваны – і таксама на густы прафесіяналаў. Зразумела, што мастакі глядзяць на мае работы як на своеасаблівы стыль – я сапраўды займаюся стылем. Груба кажучы, я спрабую быць кучор'е, які распрацоўвае адзенне ў адзінаковым экзэмпляры, шыпатрэб імкнецца не вырабляць. Пераводзячы маю творчасць на музычныя тэрміны, я катэгарычна не іграю “папсу”, як я яе іграў калісьці пасля інстытута. У музыцы сёння я радыкальна захацеў іграць джаз, фолк-модэрн. Вось чаму я вяду фолк-модэрновы фестываль, чаму сябраю з гуртамі “Палац”, “Крыні”. Мне вельмі блізкае тое, што яны спяваюць. Пра музыку я магу разважаць гадзінамі, як пра паэзію і каханне...

...Самым лірычным майм спевам стаў, дарэчы, партрэт “Кветкі для Іны”. Ён быў майм прызнаннем у каханні будучай жонцы. Ішоў 1981 год, і я на пушачны стрэл не быў дапушчаны да куханай дзяўчыны. А я мусіў яе пераканаць у сваім каханні. На дзень нараджэння 28 лістапада я прывёз гэты партрэт у Гомель, дзе жыла Іна, знайшоў знаёмага студэнта і папрасіў занесці карціну, не гаворачы ад каго. Сам чакаў за вулком дома.

Чакаў хвілін сорак. Не звярнуў, натуральна, увагі, што на лавачцы сядзелі два нейкія дзядзькі. А хлопца майго добра прынялі, за стол пасадзілі. Як ён выйшаў, я адразу да яго: “Ну, як, атрымалася? Паверылі?” Ён: “Усё класна.” І мы хуценька адыходзім. І тут нас у адну хвіліну пад рукі ўзялі, у міліцыю. Аказалася, што каля таго дома два міліцыянеры сядзелі і пільнавалі нейкіх значыцца, што павадзіліся дэрмацінавыя дзверы на Жаркоўскага, 12, паліцы. Відаць, мы збоку як банджоі выглядалі.

Я ж больш за ўсё баяўся, што гісторыя гэта стане вядомай Інінай самі, пачнуць ім тэлефанаваць, выявіцца, што я ў Гомелі... Распавёў я ў міліцыі ўсю гісторыю, як ёсць. І мне паверылі. І не проста паверылі. Набылі віна, пілі за каханне... І апоўначы павесілі на тым самым варанку да цягніку.

А пасля, на 8 сакавіка ці наступныя дні нараджэння, намаўся гэты партрэт ў газеце ці часопісе надрукаваць. Ва ўсім разе, атрымалася разоў пяць-шэсць. І кожны раз я гэты нумар адсылаў у Гомель. Гэты партрэт напісаны мякка, яго тэхніка адрозніваецца ад тэхнікі майх іншых твораў, якія б я параўнаў з джазам, а джаз мякка не іграюць. А там быў сапраўдны лірычны спеў, які атрымліваецца, бадай, раз у жыцці...

...У мяне шмат такіх цікавых гісторый. Напрыклад, як я, вясковы хлопец, трапіў вучыцца ў Мінск на мастака. У другім класе я напісаў ліст у “Пионерскую правду”: хачу стаць мастаком, падкажыце, дзе на яго вучаць. Даслаў адказ падрасці і паступай у... Чарнігаўскае мастацкае вучылішча.

Памятаю, калі я першы раз маляваць надумаў. Мне было, напэўна, каля пяці гадоў. Маёй сястры задалі ў школе нешта намалюваць – яна была старэйшая за мяне гадоў на шэсць, – а я вакол яе ў хаце круціўся. Я тады таксама ўзяў паперу і пачаў сам маляваць. І ў мяне атрымалася лепш, чым у яе. І тут ўсё, пачалося... Я дні сядзеў, задавальненне атрымліваў, усе мае дзіцячыя гульні перайшлі ў маляванне.

Бацька спрыяў майму захапленню. Ён быў вясковы чалавек, але адукаваны, інтэлігентны. Яны з маці надта ганарыліся, што

ніякія іншыя вясковыя дзеці не займаюцца так сур'ёзна маляваннем. Тым больш, што я ў школе пачаў дасылаць свае малюнкi на ўсе дзіцячыя конкурсы ў Мінск ці Маскву. Бацька запакуюваў бандэролі, і мы адсылалі. Нам абодвум падабалася такая гульня. І адзін раз надрукавалі. Уявіце сабе, што рабілася ў вёсцы, калі ўсе пабачылі мае імя і фотаздымак у газеце. Няхай сабе гэта была ці “Пионерская правда” ці “Зорька”, але для вёскі я стаў героем. Бацька для мяне нават у Гомель за 200 кіламетраў па паперу ездзіў, бо мне хацелася вялікія карціны маляваць, а ў вёсцы прадаваліся толькі дзіцячыя альбомы.

А на той час прыехаў у нашу вёску адзін чалавек, музыкант па адукацыі, Іван Пятровіч Маліноўскі. Я ў яго на баяне чатыры гады займаўся. Іван Пятровіч нікогi не маляваў. І, ведаючы пра мае жаданне вучыцца, даведаўся пра мастацкую школу імя Ахрэмычы. Бацьку майго доўга ўгаворваць не давалася. І мы з Іванам Пятровічам паехалі ў Мінск. Знайшлі школу, але аказалася, што мы ўжо спазніліся, скончыліся іспыты, усе былі на практыцы ці канікулах. І толькі хадзіў па калідоры ў тоўстых акулярах, у яго быў тады вельмі кепскі зрок, малады мастак Ягор Батальёнак. Ён толькі што скончыў мастацка-графічны факультэт Віцебскага педагагічнага інстытута і яго размеркавалі ў ліцэй выхавателем. Мы яму і паказалі мае малюнкi з сялянскай аўтэнтыкай – стагі, каровы, хлявы. І, ведаючы пра вынікі, дахаты паехалі. А праз нейкі час прыйшоў у вёску ліст: прынялі, прывязджай, вучыся. За гэта я Батальёнку ўсё жыццё ўдзячны. Вось “божы чалавек” паспрыяў майму лёсу, іншы б забыўся, адмахнуўся, а ён камусьці мае работы паказаў, пераканаў, што можна і без іспытаў прымаць.

Я прыехаў на вучобу ў сёмы клас, а там дзеці былі амаль усе гарадскія з усіх рэгіёнаў рэспублікі. Я памятаю, мяне нават дражнілі “каўтаснікам”, я быў беларускамоўны хлапец, дзе ж схаваш гэтыя свае “ж, ш, ч”. Але ж я хутка прымусіў сябе павяжць. Паставілі нам аднойчы маляваць капіталі ды яшчэ ў ракурсе, і я лепш за гэтых дзяцей намалюваў – ужо вока было пастаўлена, я нібыта сфатаграфаван. У мяне, дарэчы, і цяпер гэты малюнак дома захоўваецца. Калі ж я гляджу на майх ўжо вучняў, бачу, што зараз так не маюць, не ведаю нават чаму. Па-першае, яны ўвогуле не працуюць так упарта, як мы. Калі ў цябе пяць кампазіцый, у мяне павінна быць шэсць. У нас была вельмі спрыяльная творчая атмасфера, я заўсёды з канікулаў прывязджаў на два-тры дні раней. Шмат людзей вершы пісалі. Мы паспывалі заліваць узімку каток і ў хакей гуляць. Цяпер дзеці проста нічога не паспываюць.

А ў прафесіі мастака важна не толькі валодаць майстэрствам, гэта толькі палова справы. Важна імкнуцца стаць інтэлігентам. Не дадзена табе Богам, займайся самаадукацыяй. У мастака павінна быць ідэя – грамадская ці асабістая. Я свядома нацыянальна-арыентаваны чалавек, чалавек беларускай дзяржаўнасці, культуры, ментальнасці. Усё, што гэтаму спрыяе, – умацаванне дзяржавы, культуры, духу, – я абсалютна шчыра вітаю і сам на гэта працую. Вось тая ідэя, якая рухае мною і маеі творчасцю, і я не магу не ўлічваць яе ў майх творах. Яны павінны быць нацыянальнымі па духу, але сучаснымі па форме. І, зразумела, каб быць мастаком, трэба мець характар, умець прымусіць сябе працаваць штодзень, умець адмовіцца ад чагосьці, калі трэба, знайсці сваю творчую нішу, сваю ноту высокага гучання.

А насамрэч адвечнае для мяне – усё, што нагадвае бацькоўскую хату. Бульба, кавалачак сцяны з бяровення, цыбуля, дрэвы ў хлыве. Гэта мае галоўныя героі графічных развагаў аб радзіме...

Маналяг падрыхтаваны Ірынай ХАРОШЫНАЙ.

Французскія згукі XVII стагоддзя — беларускаму слухачу

Ш Вольга ЛЕЧАНКОВА

Што вядома беларускаму слухачу пра мастацтва Францыі? Што вядома маладому пакаленню прыхільніку мастацтва нашай краіны пра культурныя каштоўнасці гэтай краіны? Магчыма, прафесіяналу вядома нямала. А шырокаму колу тых, хто цікавіцца паэзіяй, літаратурай, музыкой, жывапісам?

Тым больш каштоўным уяўляецца ў гэтым сэнсе вечарына ў выглядзе лекцыі-канцэрта ў зале Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Лепшаму ўспрымання старадаўняга мастацтва Францыі спрыяла культуралагічная арыентаванасць мерапрыемства, параўнальны паказ паэзіі, музыкі, жывапісу, што дазволіла слухачам адчуць сябе часткай культурнай прасторы мінуўшчыны.

На лекцыі-канцэрце «Мастацтва Францыі XVII стагоддзя» сабраліся музыканты-прафесіяналы і аматары музыкі, мастацтвазнаўцы і лінгвісты, музыказнаўцы і прадстаўнікі француз-



скага пасольства. Дзякуючы арганізацыйнай падтрымцы аташэ пасольства Аляксандра Марцінэці, а таксама намаганням аўтара і рэжысёра праекта, вядучай канцэрта Элеаноры Скуратавай, кожны ў зале стаў відавочцам унікальнай з'явы.

На дзве з паловай гадзіны глядачы апынуліся ў незвычайнай часова-прасторавай сітуацыі.

Кожны ў зале на некаторы час адчуў сябе французам эпохі Каралі-Сонца. Бляск і раскоша, краса і вычварнасць, узвышэнне розуму і ўсхваляненне пачуццяў, рэлігійныя догмы і ап'яванне прыгажосці, высакароднасць, артыстызм і распусце – такім, поўным антыноміяй, супярэчнасцю, было ў гісторыі Францыі XVII стагоддзя, з яго захапленнем хараством, пышнасцю, багаццем убрання. Такім мы убачылі яго на карцінах мастакоў таго часу, у архітэктуры, дэкаратыўным мастацтве, пачулі ў музыцы тагачасных кампазітараў. Кожны з нас яскрава ўявіў сабе грандыёзны палац-паркавы ансамблі – Люксембургскі палац С. Дэ Броса, палац Пале-Рояль Ж. Лемерсе, палац Воле-Виконт Лево і Ленотра і, вядома, знакамітыя Луўр і Версальскі палац.

Пачала французская паэзія XVII ст. на мове арыгінала. Творы Ж. Расіна, Т. Карнеля, Ж.Б.Мальера, Ф. Кіно, Ж. Лафонтэна, Б. Паскаля прагучалі са сцэны ў высокапрафесійным выкананні студэнтаў Мінскага лінгвістычнага ўніверсітэта Аляксан-



дра Чарнецкага, Юліі Мікалаевай, Вольгі Доўгань, Ірыны Батуркі, Алы Лаборцавай. А фантазія навявала слухачам успамін пра самабытныя, жывыя карціны Самона Вуэ (“Пакланенне пастухоў”), вясковыя і пейзажныя замалёўкі братаў Ленэн (Антуана і Луі), партрэты членаў каралеўскага дома, дзяржаўных і духоўных дзеячаў Філіпа дэ Шампэнэ, непаўторныя па тэхніцы выканання і глыбіні зместу карціны Нікаля Пусэна.

Кампазітары Францыі XVII ст. імкнуліся ў сваіх творах падкрэсліць радасны, аптымістычны настрой або высакродныя пачуцці. Смугак і трагізм знаходзілі ў іх музыцы іншыя формы выяўлення, увабляліся стрымана і строга. Пра тое, як развівалася музычнае мастацтва Францыі XVII ст., распавядала аспірантка БДАМ Наталія Кавальчук.

Вобразна багатая музыка Францыі XVII ст. прымусіла задумацца над тымі ці іншымі жыццёвымі з'явамі і параўнаць уяўленні ад праслухоўвання яе з уяўленнямі пра нашу сённяшняю рэчаіснасць.

З вялікай цікавасцю ўспрымаліся арыя Медзі з оперы “Тэ-зеі”, арыя з дывертысента “Карнавал” Ж.Б. Люлі ў выкананні лаўрэата міжнароднага конкурсу Тамары Тамашэвіч (сапрана) і дыпламанта міжнародных конкурсаў Таццяны Рыдлеўскай (фартэпіяна); арыя з камеды-балета “Мешчанін у дваранстве” ў выкананні лаўрэата рэспубліканскага конкурсу студэнта БДАМ Вячаслава Лесіка (тэнор) і Таццяны Ухналёвай (фартэпіяна). У канцэрце прагучалі разнастайныя клавесінныя п'есы Ф. Куперэна, Л. Дакэна, Ж. Ф.Рамо. Іх выканаўцамі былі студэнты БДАМ Ігар Парфянюк і Васіль Галаван (клавесін), Кацярына Каляснова – лаўрэат міжнароднага конкурсу ў Парыжы (фартэпіяна), Алена Калтуновіч (флейта), лаўрэаты міжнароднага і рэспубліканскага конкурсаў Таццяна Кукель (цымбалы), Юрый Мяркулаў (гітара).

Лечанкова
(Урублеўская)
Вольга.
Скончыла
Маладзечанскае
музычнае
вучылішча.
Студэнтка
аддзялення
музыказнаўства
Беларускай
акадэміі музыкі.

Ірына
Харошына –
скончыла
аддзяленне
мастацтва-
знаўства
Беларускай
акадэміі
мастацтваў,
супрацоўнік
карціннай
галерэі
Г'Ваіччанскі
у г. Гомель.

Запатрабавана часам



Дадзіёмава В.У.
Музычная
культура Беларусі
XVIII стагоддзя:
гісторыка-
тэарэтычнае
даследаванне.
Мн.: Беларуская
дзяржаўная
акадэмія музыкі.
384 с.

**Рыцарава
Марына,**
вядомы расійскі
музыкалаг,
даследчык
гісторыі рускай
музычнай
культуры XVIII
стагоддзя,
аўтар
шматлікіх
публікацый,
прысвечаных
творчасці
рускіх
кампазітараў
М.Верафеева і
Д.Барцінаскага.
Прафесар Тэль-
Авіўскага
універсітэта
(Ізраіль).

Спазнанне гісторыі музычнай культуры – працэс, як вядома, надзвычай неадназначны і супярэчлівы, падпарадкаваны сваёй, унутранай логіцы і разам з тым залежны ад мноства вонкавых прычын і абставін. Найбольш відочная сувязь гэтага працэсу з комплексам аб'ектыўна-суб'ектыўных фактараў у даследаваннях, якія разгарнуліся на пераломнай стадыі развіцця грамадства і яго самасвядомасці. Гэтая сувязь вельмі ярка праяўляецца таксама ў працах, прысвечаных гістарычнаму мінулага тых краін і народаў, якія ўпершыню за многія дзесяцігоддзі атрымалі магчымасць узгаднення рэальнай карціны свайго мінулага. Да падобнага роду даследаванняў, народжаных і запатрабаваных часам, даследаванняў, якія з'явіліся нібы ў адказ на яго найвострыя пытанні, адносіцца манаграфія Вольгі Дадзіёмавай.

Актуальнасць і значнасць гэтай працы не абмяжоўваюцца яе адпаведнасцю пэўным тэндэнцыям, вельмі важным для беларускага грамадства, яго навуцы, мастацкай і педагагічнай практыцы. Даследаванне, якое завяршае дзяццільцавы этап работы (распакатай аўтаркай задаўга да ўзнікнення сацыяльнага запатрабавання і ўжо акрэсленай некалькімі больш рапнымі манаграфіямі), уздымае кардынальныя, вечныя пытанні пра бытаванне музыкі і, шырэй, музычнай культуры ў пэўных гістарычных умовах, пра агульныя заканамернасці і спецыфіку, анталогічнасць і абумоўленасць музычна-гістарычнага працэсу, пра яго сістэмны характар, пра аб'ектыўныя межы і разам з тым разамкнёнасць гэтага працэсу ў прасторава-часавым свеце, нарэшце пра невычарпальнасць метадаў яго пазнання і ўсёабдымнага спасціжэння.

Пастаўленыя аўтаркай задачы ўяўляюцца чытанню, добра дасведчанаму ў дэталіх такой працы, амаль невыканальнымі. Сапраўды, ці магчыма будаваць з велізарнай колькасці асобных, сіслых, цюкадаступных і фрагментарных крыніц цэласную карціну пэўнай музычна-культурнай фармацыі? Ці можна прадставіць гэтую карціну ў яе ўнутранай дынаміцы, у паспяховым разгортванні падзей? У пэўным, напачатку быццам бы парадаскальным ракурсе, які, аказваецца, цалкам адпавядае іманентным уласцівасцям гэтай культуры. Як даказвае рэцэнзаванне даследавання, такія мэты дасягальныя і задачы вырашальныя.

Білоўнай умовай іх уласціва стала руплівая праца па выяўленню, назіранні, сістэматызацыі і аналізу самых разнастайных па сваёму тыпу і характару крыніц: ад фінансаво-гаспадарчых, мемуарна-эпістальных да ўласна музычных. Скаданасць гэтага падрыкоўчага (да, па сутнасці, самакштоўнага) этапу працы вызначаецца перш за ўсё тым, што ў архівах Беларусі, спустошаных падчас шматлікіх войнаў, амаль не прадстаўлены матэрыялы, якія рэпрэзентуюць культуру XVIII стагоддзя. Таму аўтарцы давялося весці спецыяльныя раскопкі ў сховішчах розных краін – Расіі, Літвы, Польшчы, Германіі і Бельгіі. Але, нават сабраўшы неабходны матэрыял, даследчыца апынулася перад наступнай крыніцазнаўчай праблемай – выпрацоўкі крытэрыяў «змацавання» за беларускай гісторыяй тых аўтараў, якія з-за абставін сацыяльна-гістарычнага і нават тапанімічнага і лінгвістычнага характару (існаванне беларускіх земляў у складзе іншых дзяржаў, назва Беларусі – «Літва», «Польшча», «Паўночна-Заходні край», выкарыстанне польскай мовы ў якасці дзяржаўнай) доўгі час разглядаліся па-за кантэкстам гісторыі Беларусі. Як падаецца, гэты этап працы заслугоўвае спецыяльнага навуковага асэнсавання ў манаграфіі і можа быць уключаны ў раздзел, прысвечаны праблемам метадалогіі.

Што да ўласна метадалогічных і тэрміналагічных пытанняў, дык іх вырашэнне выглядае вельмі пераканаўчым, хоць і крыху нетрадыцыйным для рэтрспектыўнага даследавання: музычна-сацыялагічная сфера вынасіць аказваецца ў такіх працах хутчэй выключэннем, чым правілам. Аднак у гэтым выпадку абраны падыход падасціра, які ўжо адзначалася, найбольш адэкватным спецыфіцы разглядаў культуры, чыя сацыяльныя дыферэнцыяванысць з'яўляецца адной з асноватворных і вызначальных рыс.

Маштабная карціна гэтай культуры, надзвычай разнастайнай па сваёй канфесійнай, этнічнай палітры, па сааслоўнай, прафесійнай, дэмаграфічнай «маркіроўцы», па ўласцівым канкрэтным музычным «дыялек-

таў», прадстаўлена ў цэнтральным раздзеле. Кожны раздзел даследавання прысвечаны пэўнай музычнай субкультуры – структурнаму складніку музычна-культурнай сістэмы. Кожны раздзел насычаны велізарнай колькасцю цылавых і шмат у чым новых даных, якія асвятляюць розныя грані музычнага жыцця (ад вельміных музычна-тэатральных і паратэатральных дзеяў да сціпых хатніх забаваў з музысай), творчасці (у бытавых і канцэртных жанрах), выканальніцтва, адукацыі, выхавання, музычна-тэарэтычных пошукаў і г.д. Разгледжаны ў музычна-сацыялагічным ключы, гэтыя феномены ўтвараюць арганічную «субструктуру», кампанентамі якой з'яўляюцца музычныя каштоўнасці, віды дзейнасці па іх стварэнню, уласціваму і г.д., суб'екты дзейнасці і арганізацыі, якія яе ажыццяўляюць. Як уяўляецца, сама рэканструюючая гэтай грандыёзнай карціны дазваляе лічыць манаграфію вельмі каштоўнай гістарыяграфічнай працай, што адкрывае многія неведомыя старонкі музычнай культуры Беларусі.

Між тым кожны сацыяльна пэўны блок, паказаны ў сваіх асаблівых пралатэстах, адкрывае і ўнутраныя сувязі з іншымі з'явамі падобнага кпіталу. Раскрыццё гэтых сувязей прысвечаны спецыяльнаму раздзелу, з якога вынікае грунтоўны разгляд музычнай культуры як цэласнасці, адначасна і шэрагам спецыфічных прымет і тыпалагічна характэрных якасцяў.

Заключная частка манаграфіі прысвечана разгляду міксістэмных сувязей даследаванай культуры з іншымі музычна-культурнымі арэаламі – ад Польшчы, Літвы, Расіі і Украіны да Італіі, Францыі, Германіі. Гэты раздзел уяўляецца мне асабліва канцэптually-значным і навукова-перспектыўным. У ім упершыню на канкрэтным, у большасці пераважна новым матэрыяле (бо раней музычная культура Беларусі XVIII стагоддзя як бы «выпадала» з кола еўрапейскіх культур і з поля зроку іх даследчыкаў) вырашаюцца найскладнейшыя пытанні тыпалагічных сыходжанняў і разыходжанняў паміж рознымі музычна-культурнымі ўтварэннямі. У агульнай структуры працы гэты раздзел як бы выначае шматгаспадарчую, дакладна акрэсленую, але разам з тым гнуткую, пазбаўленую схематызму канструкцыю.

Фундаментальным, лагічна пабудаваным высновы дазваляюць, кажучы словамі аўтара, як бы «імгненным здымкам» ахапіць аграмістную, шматмерную панараму даследаванай музычна-культурнай фармацыі, выявіць яе асноўныя ўласцівасці, заканамернасці, складанасці, сярэнасць і вынікі развіцця, ролю ў станаўленні агульнай еўрапейскай музычна-культурнай сістэмы і разам з тым у «гістарычным ландшафце часу».

Такое разгортванне сістэмнага па сваёй сутнасці даследавання дазваляе відочна адпавядаць тым стрыманым з'явам, якія вызначаюць аблічча, унутраны і знешні сувязі разглядаванай культуры, яе ўнікальнасць і разам з тым адпаведнасць агульнаеўрапейскаму культурна-гістарычнаму прататыпу.

Асаблівай ухвалы заслугоўвае дадатак, які дае ўяўленне пра каштоўныя архіўныя дакументы (якія, як і іншыя крыніцы, прыведзеныя ў кнізе, неакладзены з розных моў аўтарам работы), музычныя помнікі, а таксама выяўленчыя матэрыялы.

Да такой манументальнай працы, якой з'яўляецца рэцэнзаванне даследавання, заўсёды можна выказаць заўвагі і пакаданні: надзвычай складана адноліва падрабязна асвятліць вылізнае кола пытанняў, узятых у манаграфіі. Так, чытачам было б карысна больш дэталёва знаёміцца з біяграфічнымі звесткамі пра мисюных і замесных кампазітараў, якія працавалі ў Беларусі. Далейшай разпрацоўкі патрабуюць таксама пытанні тыпалагіі музычных культур, якія маглі б склаці прадмет спецыяльнага даследавання.

Увогуле ж манаграфія В.Дадзіёмавай уяўляецца мне фактаграфічна багатай і ёмістай, канцэптually абгрунтаванай і доказнай, вельмі арыгінальнай па задаме і яе змястоўнаму ўласціваму. Хочацца верыць, што кніга ў хуткім часе будзе апублікавана значна большым накладам і, магчыма, перакладзена на рускую мову, што зробіць яе даступнай для многіх запікаўленых чытачоў – як спецыялістаў-музыказнаўцаў, так і для ўсіх тых, хто цікавіцца гісторыяй еўрапейскай музычнай культуры.

Марына Рыцарава
(Расія – Ізраіль).

Rychard Smolski. Contemporary Theatre (p. 1).

The initial article of the issue belongs to the President of the Belarusian Academy of Arts, Doctor of Arts, a member of the editorial board of the Mastatstva magazine, where he discusses the peculiarities of development of the theatrical process in Belarus and the world over.

Theatre: the 21st Century... (p. 4).

The dialogue of an optimist and a pessimist – Vadzim Saleyew, Ph.D., the magazine's editor-in-chief, and Andrey Kureychyk, a young Belarusian dramatist, whose plays have been accepted for production at a number of Belarusian and Moscow theatres.

Volha Vaniutshina. The Territory of Love (p. 7).

The critic from St Petersburg analyses the performances staged by the Belarusian director Mikalai Pinihin at the St Petersburg G. Tovstonogov Great Drama Theatre. «The Neva elite met him first with indifference and then hostility. The public fell in love with him. And so did the actors, as it seems,» states the author. She gives a detailed analysis of the following productions: *Marianna's Whims*, *Art*, *The California Suite*, *Long-Legged Lies*, *Talents and Admirers*.

Tatsiana Kieheleva. «...She Threw Herself Heart and Soul Into Work» (p. 10).

The article is dedicated to the 100th birthday anniversary of Liubow Ivanawna Mazalewska, a well-known Belarusian actress and director, one of the founders of the Belarusian Young People's Theatre. The author gives a detailed account of her life and creative work. For the first time are published Mazalewska's letters to Tatsiana Badarchyk, a Belarusian actress with whom Liubow Ivanawna began her creative work at the Yakub Kolas Theatre.

A European-Class Museum: Will the New Building of the Modern Visual Arts Museum Be Opened? (p. 14).

A talk with Vasil Platrovich Sharanovich, Director of the Museum, People's Artist of Belarus, about the future museum of contemporary visual arts – its building, architectural solution, layout, the principles of forming the exposition. Next to the article is published the commentary of Leanard Maskalevich, the chief architect of the project.

Aksana Kowryk. The Interpretation of Artistic Traditions in Yezep Drazdovich's Drawings (p. 19).

«Yezep Drazdovich was an artist (he did paintings and graphics), a wood carver, an archeologist, a poet, a writer, a linguist, an educator, a publicist, a researcher into geology, the history, architecture, folklore and ethnography of his native land... All of his many-sided activities were carried out for the idea of national revival to win,» convincingly states the author, a young scholar.

Faina Vadamosava, Irena Karanklevich, Uladzimir Liakbouski. The Forgotten Name (p. 21).

The feature published under the rubric «History of Artistic Culture» talks about the life and creative work of the artist Dzmitry Polazaw. The painter, educator and cultural figure, who lived and worked in Minsk at the beginning of the past century, was a close acquaintance of Yanka Kupala's. He was the first to embody the poet's image in painting.

Fiodar Yastrab. Art-Krok, or Where Belarusian Painting Is Going... (p. 26).

The article deals with the «Art-Krok (Step)-2002» artistic project – an exhibition of contemporary Belarusian art. It took place at the University of Culture Art Gallery, which is situated in the Palace of the Republic. «The opening of such a gallery is not only a tribute to the European university tradition but also a necessity,» considers the author.

Sviatlana Pabranowskaya. «Such Beautiful 'Quiet' Life...» (p. 30).

«Zinger and Cherries in the Glass» is the name of the exhibition of the works by the Minsk artist Maryia Isayonak. The exhibition commented upon in these notes took place in November 2002 at the Museum of Modern Art.

Kanstantsin Remisbewski. The Poetry of Simple Things (p. 31).

These notes are about Yuri Pliushchaw's exhibition «Simple Things: a View of Belarus». Yuri Pliushchaw is a documentary cameraman, who has shot about 50 documentary films.

Iryna Smirnova. Siarhey Abeyenka. The Imprint of History (p. 34).

«In contemporary Belarusian film, Siarhey Abeyenka is presented as an artist of bright individuality and an original manner of expression. He grasps the image of time through concrete human life,» thinks the author. She gives a detailed analysis of two of S. Abeyenka's films depicting the feat of the Soviet scouts in the Great Patriotic War.

Ales Rasbchynski. «Music Will Never Betray...» (p. 37).

A talk with the Belarusian composer, the author of many choral compositions and arrangements of folk songs and dances, which was recorded by Tatsiana Mushynskaya. «In order to move on, the composer must hear his previous works. And earlier than 15 years after they were composed! In this country, hardly any composers, with the exception of song writers, have an opportunity to listen to themselves,» he thinks.

Yauhen Felbin. Formation of the Belarusian Jazz School (p. 40).

«At the beginning of the 20th century, jazz became an international-scale phenomenon, which could not but affect our country. On January 1, 1940, the first jazz band appeared in Belarus – the State Jazz directed by Eddi Rozner,» – in this way the author, a postgraduate student of the Institute of Modern Knowledge, begins his article on Belarusian jazz.

Palina Yanitskaya. Belarusian Icons Are Reflection of Reality (p. 42).

Completion of the article considering and analysing Belarusian icons, which was published in the previous issue. «The Belarusian icon is a remarkable, bright and original phenomenon in European art. It harmoniously unites the divine and the earthly,» states the author.

Halina Babdanava. Tradition Returns History (p. 46).

The material published under the rubric «Folk Art» contains extracts from the round-table discussion, which was held within the framework of the international scientific and practical conference «The National Costume in Contemporary Social and Cultural Space». The author quotes the opinions of scholars of culture and art as well as museum workers.

Halina Lanewskaya. The Mystery of the Egyptian Pyramids (p. 49).

The article under the rubric «Artistic Education» dwells upon the details of the construction of pyramids. «For ancient Egyptians, pyramids were primarily the symbol of immortality. The flow of the majestic Nile did not only rhythmize the life and culture of the Egyptians. It separated the realm of the living from the realm of the dead.»

Walking Along the Fence (p. 51).

The monologue of Ryhor Sitnitsa, a well-known Belarusian graphic artist, was recorded by Iryna Kharoshyna. «Walking Along the Fence» is the title of the artist's graphic series, which depicts old fences, planks faded from time and the shadows they cast on the snow.

«The French Chords of the 17th Century – For the Belarusian Audience» (p. 53).

The notes give an account of the concert lecture «The French Art of the 17th Century», which took place at the Belarusian Academy of Music with the assistance of the French Embassy in Belarus.

Maryna Rytsarava. Claimed by Life (p. 54).

The well known Russian musicologist Maryna Rytsarava, who has lived in Israel over the past years, reviews the book by the remarkable Belarusian scholar Volha Dadziomava «The Musical Culture of the 18th-Century Belarus: a Historical Theoretical Study». The review contains analysis of some sections of the book and assessment of the value of what the author has done for a full and detailed reconstruction of the picture of the musical life of the 18th-century Belarus.

The issue also carries the calendar of memorable dates for April 2003.

Красавік 2003

Аўтары
надрукаваных
матэрыялаў
нясуць
адказнасць
за падбор
і дакладнасць
прыведзеных
фактаў, а таксама
за змешчаныя
данія, якія
не падлягаюць
адкрытай
публікацыі.

Рэдакцыя можа
друкаваць
артыкулы
у парадку
абмеркавання,
не падзяляючы
пункту гледжання
аўтараў.

Матэрыялы,
якія дасылваюцца
у рэдакцыю,
павінны быць
набраны
на камп'ютэры
або надрукаваны
на машыцы праз
два інтэрвалы
у двух
экземплярах.
Дасланыя
матэрыялы
не рэцэнзуюцца
і не вяртаюцца.

У выпадку
паліграфічнага
браку звартацца
у друкарню
выдавецтва
«Беларускі Дом
друку».

Рэгістрацыйнае
пасведчанне
№734.

Падпісана ў друк
11.03.2003.

Фармат 60x90 1/16
Папера
афсетная.
Друк афсетны.
Ум. друк. арк.
7,00.
Ул. -выд. арк.
8,68.
Тыраж 757.
Зак. 546.

Рэспубліканскае
унітарнае
прадпрыемства
«Выдавецтва
«Беларускі Дом
друку»».
220013, Мінск,
пр. Ф.Скарыны,
79.

1
80 гадоў з дня нараджэння **Віктара Барысавіча Папова** (1923–1981), беларускага скульптара,
70 гадоў з дня нараджэння **Віктара Пятровіча Сташча-
нюка**, беларускага графіка.

2
100 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Лявонцэвіча
Акуліча** (1903–1972), беларускага кінааператара, заслужанага
дзясяча мастацтваў БССР.

3
60 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Мітрафанавіча
Рагаўцова**, беларускага акцёра, заслужанага артыста Рэс-
публікі Беларусь.

4
110 гадоў з дня нараджэння **Куліковіча (Шчаглова) Міко-
лы Мікалаевіча** (1893–1969), кампазітара, музыканта, му-
зыказнаўца, этнографа, педагога, публіцыста, паэта, драма-
турга, тэатральнага дзясяча.

6
60 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Аляксандравіча Зда-
невіча**, беларускага спявака, педагога, заслужанага артыста
Рэспублікі Беларусь.

7
90 гадоў з дня нараджэння **Максіміліяна Шмудэвіча
Гутеля** (1913–1985), беларускага графіка, афарміцеля.

8
100 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Браніслававі-
ча Скібнеўскага** (1903–1978), рэжысёра, педагога, заслужа-
нага дзясяча мастацтваў Удмурцкай АССР і БССР.

10
105 гадоў з дня нараджэння **Боруха Залманавіча Ян-
польскага** (1898–1975), беларускага акцёра, заслужанага ар-
тыста БССР.

12
70 гадоў з дня нараджэння **Валянціны Мікалаеўны Міхе-
евай**, беларускага скульптара,
50 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Васільевіча Грука**,
беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва.

13
80 гадоў з дня нараджэння **Барыса Германавіча Скабло**,
беларускага вялянцэліста, педагога, заслужанага артыста Рэс-
публікі Беларусь.

16
75 гадоў з дня нараджэння **Алега Аркадзевіча Сурска-
га**, беларускага мастацтвазнаўца, мастака дэкаратыўна-прык-
ладнага мастацтва.

18
105 гадоў з дня нараджэння **Антэка Крыніцы** (сапр. Ждзі-
новіч Антон Паўлавіч) (1898–1937), беларускага акцёра,
60 гадоў з дня нараджэння **Любові Рыгораўны Румян-
цавай**, беларускай актрысы тэатра і кіно, заслужанай артысткі
Рэспублікі Беларусь.

19
110 гадоў з дня нараджэння **Васіля Савіча Гарбацэвіча**
(1893–1985), беларускага драматурга, заслужанага настаўні-
ка БССР.

23
85 гадоў з дня нараджэння **Аляксандры Ануфрысеўны
Паслядовіч** (1918–1988), беларускага графіка, заслужанага
дзясяча мастацтваў БССР.

24
150 гадоў з дня нараджэння **Станіслава Львовіча Пта-
шыцкага** (1853–1933), гісторыка, архівіста, даследчыка
помнікаў старажытнай пісьменнасці Беларусі, Літвы і
Польшчы.

25
70 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Фёдаравіча Навіцка-
га** (1933–1979), беларускага жывапісца,
50 гадоў з дня нараджэння **Івана Іванавіча Данільчанкі**,
беларускага скульптара.

30
75 гадоў з дня нараджэння **Гур'я Ілар'ёнавіча Бары-
шава** (1928–2001), беларускага тэатразнаўца, мастацтвазнаў-
ца,
50 гадоў з дня нараджэння **Вольгі Васільевы Дзёмкі-
най**, беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнага мастац-
тва.

АБ'ЯВА

для чытачоў і аўтараў часопіса

Кожны месяц 40 экзemplараў «Мастацтва» будуць паступаць у
магазін № 18 Белсаюздруку (ст. метро «Плошча Перамогі», тэл.
284-31-06).

Нас аб'ядноўваюць прафесіяналізм і творчасць



Лепшыя сусветныя дасягненні медыцыны.
Дзесяцігадовы вопыт. Найлепшыя вынікі.

Запіс на прыём у міжнародны медыцынскі цэнтр «Он Клиник-Минск»
па тэлефоне (017) 283-23-23.
Адрас: Мінск, вуліца Багдановіча, 53



Рымаши.



ТЭОРЫЯ • ГІСТОРЫЯ • ПРАКТЫКА

МАСТАЦТВА

Сяргей Рымашэўскі. Чаша.
Алей. 2002.